Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 3.

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Frank Wedekind

in memoriam

Frank Wedekind ist aus dem Bilde der Gegenwart weggerissen, plötzlich und unserer, wieder nach Notwendigkeiten, nach sich erfüllender Ganzheit gierigen Vernunft unbegreiflich früh. Ein Leben ist aus dem Leben unserer Zeit geschnitten worden, von Hoffnungen ebenso voll wie von Erfüllungen. Bis vor wenigen Wochen noch der große Rätselsteller, das ewige Fragezeichen im heutigen Schrifttum, hinter dessen von Keinem gelösten Problem die hurtigsten Federn herjagten, es in Formulierungen einzufangen: er schien aus Widersprüchen zusammengesetzt, aus Gegensätzen aufgebaut, das leibhaftige Prinzip der Polarisation; immer wieder tauchten um ihn dieselben Antithesen auf: sie nannten ihn Gottsucher und Teufel, Bänkelsänger und Ethiker, Feuerfresser und unverbesserlichen Lyriker; Komödiant seiner selbst und Prophet neuer Tafeln; Moralist, Amoralist und Immoralist; bestaunten an ihm Dämonie und-kindliche Naivität, Unschuld und Wollust, altväterische Bedächtigkeit und letztes Raffinement; anarchischen Freiheitsdrang und ein fast strenges Ethos kategorischer Forderungen. Und wie in seinem Wesen rührende Güte und Härte, schüchterne Hilflosigkeit und schrankenfreie Kühnheit, Einsamkeit und Drang nach großer Welt nebeneinanderstanden, schien sich in seiner Diktion Pathos mit einer bis zur Trockenheit sachlichen Logik, suchendes Tasten, Bohren und Fragen mit einer ungeheuren Bestimmtheit zu vertragen, sein dramatischer Stil zwischen Variets und Antike zu pendeln, seine völlig eigenartige Psychologie schon wieder Aufhebung und Überwindung der Psychologie vorzubereiten; ein scheinbar nie Vollendeter, trotz einer langen Reihe von Werken, in deren jedem jedesmal ein neuer Formwille dem neuen Inhalt die angeborene, einzig mögliche Form zu erringen verstand, wurde er beschimpft wie nur irgend einer, gefeiert wie wenige. Und nun ist der immer wieder Überraschende, nie Auszulernende auf einmal zu einer völlig in sich geschlossenen Einheit geworden, steht ehern, unteilbar, unzerstörbar in unserem Bewußtsein da, kein Problem mehr, sondern unverlierbare Gegebenheit. Die Wedekindlinie, der Wedekinddialog, die Wedekindwelt ist aus dem Besitz der letzten Jahrzehnte nicht mehr wegzudenken und drückt, ohne Definitionen zu brauchen, nicht bloß alles Ungesagte dieser Zeit stärker aus als irgend ein Anderer es vermochte, sondern ragt, titanisch, in eine neue Zeit, und vielleicht, über diese hinaus, ins Zeitlose.

Arthur Kahane

Antonius und Kleopatra auf dem Meere

Von Walter Hasenclever

(Auf dem Schiff der Kleopatra. Nacht, Meer und Sternenhimmel. Der Mastbaum und ein Teil der aufgezogenen Segel sind sichtbar. Fackeln geben eine grelle, groteske Beleuchtung. Das Rauschen des Meeres und das Anschlagen der Wellen an die Bordwände ist deutlich vernehmbar, Schiffsgegenstände liegen auf Deck herum. In einem Sessel lehnt Kleopatra, vor ihr am Mastbaum der Diplomat Diomedes.)

Kleopatra: Wo sind wir?

Diomedes: Am Gebirge Tänarum.

Kleopatra: Ist was vom Feind zu sehen?

Diomedes: Manchmal blinkt am fernen Horizont ein Segel auf, um dann im Nebel wieder zu verdämmern.

Kleopatra: Wenn diese Flucht ein Fehler war, so sag es!

Diomedes: Ich bin gewohnt, daß alles, was du tust, auch seine Gründe hat. Und darum schweig ich.

Kleopatra: Ich durfte ihn nicht siegen lassen. Nein!

Diomedes: Warum nicht?

Kleopatra: Diesen Winter hab ich erst Einblick in die Verhältnisse bekommen. Halb Rom lag ja mit uns im Feld herum; man hat mir da das Leben arg verbittert, und dennoch habe ich den Krieg regiert! Weißt du, ich sah sie alle — Senatoren und Ritter, deren Hoffnungen er trug, die alle ihre alte Republik von seinen Gnaden nach dem Sieg ersehnten — Drum: siegte er, dann nahmen sie ihn mit sich nach Italien für immer. Und er . . . .

Diomedes: Er hätte fort gemußt.

Kleopatra: Was wurde dann aus mir und meinem Reich? Wer weiß, was dort aus ihm geworden wäre! Ich durfte ihn nicht siegen lassen. Nein! Und doch — wie vieles stand nicht auf dem Spiel! Sieg oder Niederlage — ich hatte vor beiden Angst.

Diomedes: Du hast gewählt.

Kleopatra: Gewählt, doch nicht geahnt, daß es am Ende so kommen würde! — Sieh, ich dachte mir: siegt Cäsar, kann ich einst behaupten, durch meine Flucht gewann ich ihm den Sieg und trennte mich zur rechten Zeit noch von Antonius, um ihn zu stürzen. Aber siegt der . . .

Diomedes: Was dann?

Kleopatra: Ja, dann war meine Macht noch immer groß genug ihn zu bereden. Ein Mißverständnis, sag ich, und er glaubt's! Nun ließ er seine Flotte und sein Heer und seine Schlacht im Stich, um mir zu folgen. So, scheint's, ist meine Herrschaft über ihn noch viel, viel größer als ich selber ahne.

Diomedes: Ich fürchte, den Antonius hast du verraten, um ihn von dir abzuschütteln; statt dessen zieht er dich mit ins Verderben.

Kleopatra: Verderben? Oh — soweit sind wir noch nicht! Noch liegt der Orient zu meinen Füßen. Noch halte ich das Szepter in der Hand — Wenn wirklich einmal alles wankt und bricht, dann bleibt mir noch Oktavianus, und auch der ist nur ein Römer!

Diomedes: Allein Antonius . . .

Kleopatra: Was ist mit ihm?

Diomedes: Drei Tage und drei Nächte sitzt er nun am Bug, den Kopf auf beide Hände stützend abseits von allen andern, teilnahmlos, kaum ißt und trinkt er, kümmert sich um nichts und starrt mit großem, müdem Blick ins Leere.

Kleopatra: Ihm dämmert wohl, was er bei Aktium fortgeworfen hat. Doch etwas muß geschehn — ich weiß nicht was — wir müssen sehn, ihn wieder zu versöhnen. (sie überlegt einen Augenblick) Hör, schick

Aus Walter Hasenclevers unveröffentlichtem Jugenddrama (geschrieben 1908).

mir meine Frauen zu ihm hin und laß ihm unter Tränen sagen, ich sei krank. Der Sturm der letzten Tage habe mich allzusehr erregt und aufgewühlt. Ich sei so teilnahmlos wie er und habe ihn nötiger als je. Er müsse kommen, mich sehn, mir helfen! Hörst du, sag ihm das! Er ist ein Mann — ich weiß wie Männer sind! (Diomedes entfernt sich. — Es ist nichts zu hören, als das Rauschen des Meeres und der Wind in den Segeln. Die Königin hat die Arme unter ihrem Kopf verschlungen und sieht aufwärts zu den Sternen.)

A n t o n i u s (kommt nach einer Weile von rechts. Er sieht bleich und übernächtig aus. Er verschränkt die Arme und starrt vor sich hin. Dann bemerkt er Kleopatra und sagt bitter und schmerzlich) Ich danke Dir für den Verrat!

K l e o p a t r a: Ich will nicht mit dir rechten um dies harte Wort. Doch hören sollst du mich!

A n t o n i u s: Laß deine Künste! Ich kenn dich nun — ich hab dir schon zuviel vertraut!

K l e o p a t r a: Ich kann die Erregung ja verstehn, die in dir tobt . . .

A n t o n i u s (Hebt müde die Hand) Laß nur!

K l e o p a t r a: Hör doch!

A n t o n i u s: Verraten hast du mich!

K l e o p a t r a: Vorschnell fuhr ich fort aus dieser Schlacht —- ich wähnte sie verloren —

A n t o n i u s: Verloren?

K l e o p a t r a (schnell) Und um mich und meine Flotte für dich zu retten, floh ich.

A n t o n i u s: (Höhnisch) Ach — darum?

K l e o p a t r a: Wie weh mir all das tut — (sie schlägt die Hände vors Gesicht, wie um ihre Tränen zu verbergen.) Auch ich beklage diese Schlacht — Doch niemand ist mir schuld — wer es auch sei— nicht du — nicht ich! Oh. . . (sie lehnt sich matt in den Sessel zurück).

A n t o n i u s: (umgewandelt) Klage du nicht länger! Wer schuld war, laß uns hier nicht untersuchen. Du flohst, ich folgte. Keiner von uns beiden tat wohl. Nun ist nichts mehr zu ändern. Nur, was da geschah, ist noch zu ungeheuer und kaum zu fassen. . . . (er schlingt seinen Arm um den Mastbaum und starrt aufs Meer)

K l e o p a t r a: Doch zu überwinden!

A n t o n i u s:: (dumpfstöhnend) Verloren ist die Schlacht!

K l e o p a t r a: Auch nur die Schlacht — und nicht wenn eine Schlacht verloren ward, geht gleich die ganze Welt aus ihren Angeln!

A n t o n i u s: Was sonst noch all verloren, weiß nur ich!

K l e o p a t r a: Du siehst zu schwarz!

A n t o n i u s: Ich sehe klar!

K l e o p a t r a: Oh nein — Noch bist du König einer Welt, und noch ist unsre Liebe mächtig wie das Meer, in das des Abends alle Sterne fallen —

A n t o n i u s: Das ist nicht wahr! Ich trau dir nicht! Das ganze war kein Zufall, das war Absicht — Ja, immer klarer seh' ich diese Netze von Lügen und Verrat um mich herum. . . . (plötzlich schaudernd) Ich habe Angst vor dir — du drohst mir oft und starrst mich dann so an. . . Unheimlich bist du mir — ich fürchte mich, aus deinen Händen irgend was zu nehmen, du tust vielleicht ein Gift herein, mich aus dem Weg zu schaffen. . . .

K l e o p a t r a (auflachend) Denkst du das! So hab nur keine Angst — das hätte ich schon lange tun können, wenn ich wollte! und hätte es bequemer machen können! Ich brauche nur ein wildes, schnelles Gift auf meine Haare und auf meine Brüste zu streuen, die du immer küssen willst—

A n t o n i u s: (ist entsetzt zurückgefahren)

K l e o p a t r a: Nein, das ist Argwohn deiner Phantasie! Wirf dieses stiere Sorgen von dir ab — Im Unglück zeigt sich erst, was einer kann! Vielleicht war diese Schlacht ein großes Glück. . . Steigt nicht die Sonne morgen vor dir auf, so strahlend wie an jedem Tag, und hörst du nicht den Wind in allenSegeln, der dich einem neuen Land entgegenträgt, und fühlst du nicht die Schönheit dieser Meere und dieser späten Nacht . . . komm! komm mich küssen! Wer lebt soll froh sein, daß er leben kann! So küß mich doch!

A n t o n i u s: (unwillkürlich) Ich muß dir wieder glauben. . .

Kleopatra: (fortreißend) Als Sieger und nicht als Besiegte kehren wir heim — ich will dir Feste feiern wie noch nie. . . . (eine Sternschnuppe fällt plötzlich)

Antonius: Hast du gesehn!

Kleopatra: Ein Stern!

Antonius: Das war der Stern unsres Glücks, der da vom Himmel fiel—

Kleopatra: Der Stern — der fiel nicht—nein; der wandert nur! Zu eng ward's ihm da oben, darum fuhr er auf und tauchte unters Meer und weiter in fremden Raum zu Abenteuerfahrten, um uns an fernen Enden neugeworden, glanzsprühend aufzuleuchten —

Antonius: (überwältigt) Königin. . . .

Charakter und Geste

Von Martin Sommerfeld

Nicht in der hinreißenden Melodie, dem gesättigten Schwung eines Verses, dem Rädergefüge eines Dialoges, dem opernhaften Kniefall eines Gottseligen — n cht in der Geste liegt Auswirkung noch Wesen des Kunstwerkes; es ist der Charak er, der die Geste beglaubigt, der aus Vielheiten jene Einheit schafft, an der sich die seelischen Kräfte entzünden. Aber die Intensität des Entbrennens und Überwältigtwerdens beruht auf der Gewalt der Geste; und so, in diesem unauflöslichen Miteinander, erfüllt sich vitalisch, was logisch vorherbestimmt war.

Dieses Verhältnis wiederholt sich, wo in genialer Selbstdarstellung des Geistes eine Vielheit von Kunstwerken zu einer höheren Kunsteinheit wird. Gewiß steht hinter den Entfaltungen der jungen Kunst ein Geist, von dem sie ihren Wert beziehen, und die prog ammatischen Verkündigungen ihres Charakters, mögen sie bisweilen auch durch ihren Lärm lästig fallen, bestehen schon darum zu Recht. Aber Ausmaße und Spannungsweite, Fruchtbarkeit und Gesetzmäßigkeit dieses Charakters offenbaren sich erhellender und beglückender in der Vielheit der Individualitäten.

Langsam werden ihre Profile gesichtiger, gewinnen ihre Ausströmungen Substanz, verstärkt sich die Identität von Werk und Persönlichkeit — hier gerade eine umso schwerere Aufgabe, je weniger genügend schon die Dokumentierung von Erlebnissen gefunden wird, je wichtiger dem Schaffenden selbst die Distanz des in ewigem Fluß befindlichen Ich vom objektiven Gebilde erscheinen muß. Wird dieses Werden befördert durch jene verehrungswürdigen Vorbilder, die, zwischen den Generationen stehend, nicht zu jener neuen Totalität entschlossen oder bestimmt, wichtige Teilausschnitte darbieten, gemeinsames Empörerblut zu ruhigerem Fluß gezwungen haben? Theodor Däubler projiziert die Welt in eine astralische Sphäre, Wesen und Funktion entschlossen zusammenschauend; der Weg zum „vertrauteren Stern" ist ihm Heimgang, und die Melodie seines Aufbruchs übertönt in ihrem kühnen crecsendo die Forderungen des Ethos. Heinrich Mann sieht den Menschen geladen von dynamischen Spannungen und vertieft, in seinen Novellen, seine Psychologie bis zu dem Punkt, wo die entartete Menschlichkeit sich in Göttlichkeit ve strickt. Und jene, die ein sinnloses Geschehen zu Frühvollendeten stempelte — werden sie n cht auf lange Zeit hinaus den Charakter der Werdenden und Kommenden bestärken und fördern helfen? Vor Georg Heym öffnete sich ein tausendgliedriges Chaos — wäre es ihm versagt gewesen, als Tröstender durch die Fieberspitäler zu gehen, deren Schrecknisse er jetzt nur in gräßliche Schreie formte? Ernst Stadler's feuriges, edel gehaltenes Pathos, Alfred Lichtenstein's, aus Scham und Sehnsucht vom Grotesken zum Idyllischen vorstoßender Weg; Ernst Wilhelm Lotz' bravouröse Fechterstücke (wie oft gegen die eigene Art!), und Georg Trakl, der wie von sich selbst sang:

Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baumes
Und rein sein Antlitz.
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen
O Mench!
Ihm aber folgte Busch und Tier
Haus und Dämmergarten weißer Menschen
Und sein Mörder suchte nach ihm . . . .

Werden sie denen, die sie geopfert haben, in reinerer Gestalt wiederkehren?

Leuchtender nur und gewisser schwebt den noch Werdenden ihre Aufgabe vor, bereiten sie ihrer Bestimmung den Weg. Franz W e r f e l dichtet ein Paradies, in dem s ch die Bestimmung des Menschen erfüllt. Er ging aus, die Wirklichkeit zu versöhnen, aber bald wurde die Versöhnlichkeit selbst sein Thema. Seine Hymnik entpreßt dem Dinglichen Seele, entbindet das Göttliche im Menschlich-Irdischen. Bei Alfred W o l f e n s t e i n ist die Lyrik selbst Charakter geworden. Dieser wache, spürende, kämpferische Geist sucht nicht die Erlösung, sondern die Überwindung des Irdischen. Was für W e r f e l ein Phänomen ist, ein Akt in der großen Bemächtigung der Welt durch die Liebe — die Freundschaft ist hier Substanz, ein Kosmos eigener Gesetzlichkeit. Walter H a s e n c l e v e r ' s Ungenügen fordert den Tod des Seienden, die Auferstehung des Werdenden — Dichter der Jugend, die zwischen Eigengesetzlichkeit und Schicksalhaftigkeit gestellt ist. Zu zweckhafteren Verdichtungen des Seelischen stößt Ludwig R u b i n e r s leidenschaftlicher Zorn vor, während Paul K o r n f e l d ' s Zauberstab die Welt zur Tragik entmaterialisiert, während Max B r o d s ruhig-freundliches Schalten sich begnügt, diese Wärme zu entfachen, jene Traurigkeit zu bezwingen, die Lauten zur Stille zu führen, die Zagenden zu befeuern.

Anderen wieder entrundet sich die Welt zu einem unförmigen Aggregat. Carl E i n s t e i n ' s intellektuelle, dem Nihilismus geneigte Skepsis ist hier gewiß eine extreme und schließlich unverbindliche Lösung. Aber wie viel Raum ist zwischen ihr und Gottfried B e n n s vitaler Skepsis, der nur die Farben bleiben und die Symphonie des Blutes? Liegt selbst zwischen ethischem Pessimismus und Optimismus, psychologisch, mehr als ein Bekenntnis? Leonhard F r a n k erweist es, dessen konsequente bittere Analyse ihm nur einen Weg frei läßt: der Mensch ist gut! Und Albert E h r e n s t e i n ' s schmerzverkrampfte Absage

Uns Gefesselte umringen
Teufel, die uns tierisch zwingen.
Mich verfluch ich, der ich kam,
Ehe Licht die Erde nahm —

weicht einer Verpflichtung zu neuem geläuterten Dasein; Johannes R. B e c h e r ' s brünstiger Päan gegen die Zeit löst sich im Aufrufe zu brüderlicher Gesinnung. Aber wem gelang es schon, hinter Carl S t e r n h e i m ' s satirisch verneinender Maske zu entdecken, was ihm zu der Intensität seiner Anklagen Sporn ist, was sein scheinbar unbewegliches Lachen an Trauer enthält, was ihn seine Marionetten so säuberlich distanzieren heißt?

Denn auch die anderen, von scheinbar neutralerer Haltung, verraten in der Intensität, mit der sie die Wirklichkeit zerknüllen, oder in der Energie ihres Unbeteiligtseins, im Eifer der Beseelung oder selbst im süßen Schwall ihrer Lyrismen die Kraft des Aufbaus, den Willen zur Totalität, die Entschlossenheit des Aufbruchs, Franz K a f k a ' s mathematische Linien, Kasimir E d s c h m i d ' s üppige Buntheit, René S c h i c k e l e ' s sehnsüchtige Sinnlichkeit, Arnold Z w e i g ' s besonnene Hingebung; und gar Georg K a i s e r ' s bald egozentrisches, bald exzentrisches Pathos, seine bald im Triumph der Stofflichkeit sich bescheidende, bald ins Absolute gewandte Tragik, die Fülle seiner Visionen, vor deren die ärmeren Naturalismen zerplatzen — sie lassen gerade in der Buntheit, mit der sie hier nebeneinanderstehen, ihr eigenes Gesicht schärfer hervortreten und spiegeln in der eigenen Individualität den Gesamtcharakter des Geistes wieder, dem sie dienen.

Und ist es nicht Merkmal dieses Geistes, daß er sich ganz in die Geste gibt, um desto entschlossener seinen Charakter zu offenbaren? Nie war so wie hier die Fülle der Individualitäten ein beredtes Zeugnis für die Gesetzlichkeit des Geistes, in dem sie sich, nach einem scheinbar verborgenen Plane, erfüllen.

An Mirl

II.

Von Walter Hasenclever

4.

Mond.
Gazellen rufen;
Die Öde der Täler, bedeckt von Schnee.
Sieh, ich wandle,
Ein Mensch der Liebe.
Ein Herz voll Hoffnung
Hat mich erreicht.

5.

Wo bist Du?
Ein Stern fällt.
Dein Gesicht!
Du bist da!

6.

Weiße Pferde im Frührot,
Nebel vor der Stadt.
Die Menge verliert sich.
Ziehende Wolken;
Du allein bist übrig.
Schlaf ein!

Die Zelle

Von Peter Suhrkamp

Ich bin nun drei Monate im Gefängnis und fange an, mein Leben zu lieben. Mein Zustand ist dem eines Mannes ähnlich, der an einem sonnigen Nachmittag, an die Baumwollballen in seinen Speichern denkend, durch eine belebte Großstadtstraße ging und plötzlich, wies jedem widerfahren kann, mitten in einem Gedanken von einem Traum von Welt, der aus ihm sich schwang und sich sekundenschnell erfüllte, überrascht wurde, von einem starken Duft verwirrt und einem innerlichen Licht erhellt, beseligt anhielt, das Gesicht aufhob und endlich, alles daran vergessend, ihm nachglitt, mitten durch den Wandel der Menschen, drei Tage oder auch nur Stunden lang. Doch bin ich mir durch drei Monate nachgegangen.

Zu Beginn — das spöttische Schellen eines Schlüsselbundes und Schleifen von Schritten auf dem Steinboden wurde, um immer weitere Ecken biegend, durch immer mehr Wände gedämpft und schwieg endlich — stürzte ich auf die scharfkantigen Leisten am Boden der Zelle nieder und streckte mich aus. Und als wäre ich noch nicht die schlechtgelüfteten Gänge, in die das Licht nur spärlich durch kleine, hoch unter der Decke gelegene Fenster fällt, gegangen, hätte mein Gedächtnis nicht an ihnen ermüdet und wäre durch das monotone Tür neben Tür nicht trostlos bedrückt worden, fand ich mich auf einem Platz der Stadt liegend. Die Häuserwände rinsum waren in Licht und Schatten grau und weiß getrennt und durch die Fensterreihen mit den vorspringenden Steinbänken und Simsen aufgebrochen. Die Giebel einer Straßenseite zeichneten eine unruhige Schriftzeile, die nach dem Ende hin in eine fast gerade, sinkende Linie auslief. Steile Buchstaben auf den Firmenschildern waren angreifende Soldaten oder ebensoviele Marktschreie. Auf schwarzem Marmor, neben einer Tür, waren sie, in goldener Schrift gleich mehrere Zeilen, eine kunstvolle Gedichtsstrophe. Farbige Tafeln, an dünnen Stäben hinausgehalten, hingen vom Winde sämtlich in eine bestimmte

Richtung geweht. Ein Fenſter wurde geſchloſſen und ein breiter unruhiger Lichtſpiegel wanderte im Bogen über die Straße. Unter erregtem Geläute fuhr eine Straßenbahn in ſcharfer Wendung in die Straße ein, der Wagen war plötzlich, während die Räder in der Schienenkurve aufheulten und die Führungsſtange unſicher unter dem ziſchenden Leitungsdraht ſchlenkerte, mit Licht wie mit feingehämmerten Silberſcheibchen verhängt. Eine Peitſchenſchnur, im Schwung ſich ſelber einholend, bildete einen ſchmalen Ring, der einen Augenblick, vom Stiel hinausgehalten, in der Luft ſchwebte. Auf der rückwärtig ausgebauchten Wand der Droſchke glänzte ein breites Licht. Einen Augenblick übertönte der helle Schlag der Räder alles andere Geräuſch. Ein andermal drängten ſich die Stimmgeräuſche der Menſchen, wie vom Winde geblaſen, vor. Oder alles verſank in einem Hintergrund von Stimmen, dem rhythmiſchen Gemurmel der Stadt. Farben wanderten zwiſchen den Hauswänden und den durch graue Ständer emporgehaltenen Glasballons der Laternen entlang. Sonnenſchirme wurden bewegt.

„Was iſt mit mir geſchehen?" dachte ich. Ich lag etwas erhöht, hatte die Empfindung, etwas über der Erde zu ſchweben. Die Menſchen gingen ſo ſelbſtverſtändlich im Bogen um mich herum, als läge ich nicht dort, in grauen Sträflingskleidern, wie ich bemerkte. Woher kam mir die Ahnung von einem Raum um mich, der mich nicht einſchloß, ſondern ein Teil von mir, ein Ausdruck oder meine Geſtalt war, mir fremd und für mein Blut zu weit? „Was iſt mit mir geſchehen?"

Alle Dinge aus dem Leben der Menſchen drängten ſich vor mir; ich mußte ſie aufnehmen, um ſie mir zu zeigen und dann auf jedes einzeln zu verzichten. Die Anſchauungsweiſe eines Bürgers annehmen, ſeine Worte gebrauchen, ſinnlos. Ich ſah mich im Gefängnis, ſprach davor von „heilſamer Einſamkeit" und „Beſinnung", wie irgend ein Herr in einer Geſellſchaft geſprochen hätte, mit derſelben ſtolzen Zufriedenheit, und eine zuverſichtliche Melancholie verklärte meine Lage.

Darnach war um mich ein Gewoge, von perſönlichen Erinnerungen, das ſich langſam beruhigte zu einer ausdrucksloſen Ebene, welche ſich grau über die hüpfende grüne Erde ſchob, und ſelbſt die Horizonte fortſchwemmte. Irrlichternd tauchten über dieſer Steppe kleine Gedanken, Gedankenfragmente auf, liefen durcheinander, ließen ſich verlocken und gingen am Ende verloren, wo meine Kraft ſie nicht mehr an mich halten konnte und ſelber unterging in einer ſchlaffen Schwüle, wie ſie im Sommer nach Mittag über dem Herd in der Küche ſurrt.

Ich hob den Oberkörper mechaniſch, ohne die Arme zu gebrauchen, empor und warf ihn gegen die Wand, ſchüttelte den Kopf, bis die Augen rund herausquollen, ſchrie aus offenem Halſe, ohne Worte zu formen. Die Wärter banden mich mit dem Rücken auf der Pritſche feſt und ſchlugen mich. Wie eine Heimat ſah ich, auf dem Rücken liegend, erſtaunt die Decke der Zelle über mir und wurde ſtill. Sie ſchwingt bruſthoch zu einem dreigeteilten Spitzbogengewölbe hinauf. In einer Niſche iſt ein kleines Fenſter mit Eiſenſtäben innen und außen. Die Wände waren einmal weiß getüncht, nun ſind ſie braungelb, in den Niſchen ſind ſie ſehr braun, über dem Kopfende der Pritſche iſt ein Fleck goldbraun. Ich lag mit dem Geſicht gegen das Gewölbe. Die ſteile Schwingung der Linien, die goldbraune Dämmerung und die Kraft dieſes Inſichruhens und Weitſeins formten mein Gefühl, ſpannten und wölbten es, und prägten ſich darin ein. „Oh Raum!" dachte ich.

Wie ein Arm, an dem ich mich halten konnte, ſtieß das Rauſchen eines Fluſſes, der draußen nah vorbeifließen muß, herein. Ich drängte mich gegen die Wand und lauſchte. Doch riſſen mich nicht die Wellen und ihr Gefolge und breit verſchwimmendes Licht ſich nach, ich war in die Enge der Quelle geſogen, von ihrer unendlichen Spannung bedrängt, bis ich endlos rauſchend zu ſtrömen wähnte.

Mein Herz machte eine plötzliche Bewegung, und ich fühlte mich unendlich fern, durch eine Steppe von mir getrennt, erſcheinen und nach mir rufen, zugleich mich, erglühend, nach mir in der Ferne faſſen, mich einen Augenblick in mir tragen, ſchwer von mir ſein und wirklich erfüllt. Erwacht verblieb mir nur ein frohes Gefühl wie nach dem Traum, das ſich aus mir entfernte.

Einmal trat ein Gedanke durch einen Vorhang. Ich ſteigerte mich jubelnd: „Oh, den Zuſtand Gottes in mir wiederholen!" Die Ermattung darnach war troſtloſer denn je und quälte mich.

Wie lange mochte es ſo ſein, als der Wärter, durch mein Ausſehen gerührt, und weil er in der Folge, durch meine unnatürliche Mäßigkeit im Eſſen täglich gern erinnert, um mich beſorgt zu ſein begonnen

hatte, öfter in meine Zelle kam. Anfangs verſuchte er, an der Tür ſtehen bleibend, eine Unterhaltung mit mir, kam mir darnach näher und ſagte mit guter Stimme etwas Tröſtendes, verhieß mir endlich, auf der Pritſche an einer Ecke hockend, Freiheiten. Meine Verſunkenheit jedoch war ſo tief, daß ich nur erſtaunt aufblickte und ſchwieg, um nicht etwas Falſches zu ſagen. Am Ende gar legte er Schreibpapier und einen Stift für mich nieder, ſchob mir ein ander Mal einen Zehnpfennigsroman unter die aufgeſtützte Hand, in einem nächſten Bande ſteckte eine Zigarette zwiſchen den Blättern, und eines Morgens brachte er mir ein Brötchen aus feinem Weizenmehl, das er vom Frühſtückstiſch, bevor ſeine Frau, die Gürtelſchnur an ihrem Morgenrock knüpfend, eintrat, für mich heimlich entwendet hatte. Einmal führte er einen Geiſtlichen herein. Ich ſaß mit dem Rücken gegen die Tür, und in einer zufälligen Wendung des Kopfes über die Schulter fort ſah ich eine ſchwarze Maſſe ſich auf mich her bewegen, zugleich fing es ſtrömend zu reden an. Dieſe Rede iſt in meinem Gedächtnis geblieben wie braunes Gewäſſer.

Nun laſſen ſie mich ganz allein. Der Wärter ſchiebt mir nur noch ſo, weil es ſeine Pflicht iſt, das ſtreng zugeteilte Eſſen durch einen Spalt in der Tür. Ich brauche nicht zu arbeiten, denn ſie glauben, daß ich krank bin.

Der Rhythmus in dieſem Leben iſt einfach und unbedeutend, Sattheit und der lange Hungerweg: Genuß im Brot und Waſſer und quälende Mattheit im Hunger; bräunliches Tagdämmern mit dem breiten Speerſtich durchs hochgelegene Fenſter und unverrückbar gekantet ſchwarze Nacht.

O die Nächte des Anfangs! Ängſte des Geſtaltloſen, Unſicheren. Alles ſcheint nicht mehr zu ſein. Die Wände ſtürzten den letzten erlöſchenden Dämmerfunken nach. Und der Raum? Wo blieb der Raum? Nichts war mehr — wie konnte ich noch ſein. Ich ſprang auf, ſtreckte die Hände auß — wo waren meine Hände hin? Zog ſie an mein Geſicht; o weiche Wärme! Ich ging mit weiten Schritten, ſtieß an Wände — noch war Grenze und Raum. Aber ich mußte wachen und gehen, um es zu wiſſen. O Ängſte im Auf und Ab des Gefangenen in ſeiner Zelle zur Nachtzeit!

O Sieg im Schreiten! Raum wird aufgerichtet in Dunkelungen; Geſtalten ſtehen uf und beginnen ein Spiel nach einem unbekannten, doch gewiſſen Plan. Im Gefängnis der Nacht erwachen die törichten Jungfrauen; ihre ſuchenden Schreie fallen von den ſchwarzen Wänden zurück; ihre tappenden Füße kehren vor dem Dunkel um; ihre Herzen aber ſtehen breit nebeneinander und lauſchen ängſtlich auf die Stimme des Bräutigams. Es ſtehen fünf Herzen gebreitet in der Nacht; in fünf Herzen wird das Urteil furchtbarer wiederklingen, in fünf Herzen wird das Wunder ſicherer empfangen werden.

Ich nahm die Gewohnheit an, aufrecht, die Beine mit den Knien an mich gezogen, das Geſicht in das Dunkel meines Leibes gebeugt, zu ſitzen und erfuhr ſo in meinem Schatten: Leben iſt ohne Ereignen, nur Zuſtand.

Etwas begann als dunkle Regung, darin ich mit Worten ſuchte:

„Ich fühle, daß ich gering geworden bin, kleiner bin als ich, ſo wie das Wort kleiner iſt als die Gelegenheit: Erwartung.

Ich fühle, daß ich ausſchweifend geworden bin, weiter reiche als ich, ſo wie die Linie der Zeichnung über das Blatt hinausſchwingt: Erwartung.

In mir iſt es feſt und gering, gleich wie die unbegreifliche Werkandacht Gottes im Weltraum ſteht klein in den Räumen des Doms und hat die Gewölbe um ſich gezogen, kleiner in dem Dämmerraum zwiſchen betenden Händen, iſt in mir Bereitheit.“

Es wurde groß vor mir in einem Bild:

In einem Kellergewölbe ſtehen Männer, Fackeln in Händen, den gebogenen Stab am Gürtel, die Nacht anzugehen; Schlaflos, wortlos, daß der Ruf nicht überhört werde, nicht der kurze Schlag mit dem Knöchel an die ſchwere Tür. Verſtoßen ſteht der Tiſch aus hartem Holz, Brote und Krüge können hinabgleiten, verloren die Holzſchemel, nutzlos geworden das Lager; nur Fackel und Stab ſind nötig. Einer drängt ſein Geſicht durch die Gitterſtäbe vor dem blauen Fenſter. In der Nacht iſt Bewegung. Sternbilder zerbrechen und ordnen ſich neu — zu einer Wage und Runen in goldener Schrift.

„Wie wird das Zünglein ausſchlagen! Welches Geſetz wird hier richten? fragte ich us Beklemmung.

Noch geſchah dies alles fremd und blieb im Bild. Nur ein ſchmerzendes Glück und deutliche Bewegung in meinem Innern wieſen auf mich.

Bis ich in einem wachen Traum mich fühlte, ein Gewölbe, braun in einen Steinblock geformt, ganz mich Stein und Wölbung fand und Musik mit endlosem Atem rauschend.

Erweckt stand ich in meiner Zelle mit bereiten, gebogenen Händen das Gesicht stilllauernd geneigt. Die Hände zwangen mich zur Arbeit. Ich zeichnete. Anfangs spielerisch willkürlich Linien, Umrisse, Oberflächen, Formen; drückte Dunkel in eine graubelichtete Steinmasse, legte Lichtscheiben auf die Formen einer dunklen Erde, behängte, umwand, schmückte sie mit Licht; fand viele Möglichkeiten einen Tanz zu zeichnen, drängte ihn in die Flucht einer Linie, ließ ihn sich in der Lagerung einer Landschaft ausbreiten, formte ihn aufrecht in einem Körper. Es war nichts als eine Besinnung auf alle Formen, die mir möglich waren und auf meine Möglichkeiten, sie darzustellen. Jeder derart vollgekritzelte Bogen bot das Bild einer sinnlosen Üppigkeit, wie ein langher bebauter, nun aus irgend einem Grunde unbestellt gebliebener Acker, von hohen Krautbüscheln und Disteln überwuchert, zu einem Feld, einer Wiese, einem Wald, oder einer Steppe nicht vollendet.

Manchmal, während ich in mich lauschend zeichnete, entstanden auch Gebilde, die ich aus meiner bewußten Erinnerung nicht deuten konnte. Es hatte in der Welt nichts gegeben, das ihnen nur entfernt glich, gleichwohl war ich von ihrer Notwendigkeit überzeugt und glaubte nicht minder an die Wirklichkeit dieser Formen, da ich sie in mir, wie mit einem Silberstift in die Oberfläche eines schwarzen Meeres geritzt, hatte kurz aufblitzen sehen. Als ich einmal die Züge meines Gesichts, wie sie in meiner Erinnerung waren, zusammengestellt hatte, war ich genötigt, das vollendete Selbstbildnis durch solcherlei fremde Linien zu zerstören. Ich sah selbst, wie ich mich, ohne mich daran hindern zu können, zu einem Ungeheuer entstellte. Das Ergebnis war „der Mann mit der Zelle".

Das ist ein Wesen mit einem Gesicht, in dem die Züge eines Mannes gleichzeitig mit einer Gefängniszelle erscheinen, so mystisch, daß nur noch unsicher bleibt, ob die Haut dieses Gesichtes Steinwand ist, oder hinter der durchsichtigen eine Zelle lauert.

Ich schloß die Augen häufiger und ließ aus schwankendem Stoff Gebilde auftauchen. In Farben schwammen beginnende Menschen. Bewegungen schnellten auf und Gestalten rangen sich hoch vor gesenkten Lidern. Um mich war ein Urwald von Geräuschen. Ich fand mich von Bildern vergittert. Sie wurden leuchtend und warfen auf mich ihre Schatten. Ihre Bewegungen kehrten in mir als eine Regung meines Innern wieder. Eine Umkehrung dessen, was ich bis dahin empfand, breitete sich in mir aus. Ich mußte hassen, wo ich geliebt hatte. Eine andere Welt, die eine Verkehrung der gewohnten ist, drohte herein. Ich legte die Hände vor das Gesicht und flehte: „Werdet nicht rund!" denn ich fühlte, daß ich sterben müsse, wo sich dies erfüllte. In der höchsten Not hatte ich einen Gedanken, griff ein leeres Blatt und setzte zu einer Zeichnung an; mein Wesen war gespannt und schwang, Fieber trieb Schwingungen in meine Hand, sie gingen in die Linie ein. Im Rausch weniger Stunden vollendete ich eine Zeichnung, ein Bildnis Evas. Sie war es, ganz in sich zurückgegangen. Jede Fülle war durch wenige harte Linien aufgezehrt, die, in ihrer Bewegung fanatische Leidenschaft, Rausch und quälende Innigkeit malend, sie durch Spröde wieder gefahrvoll einsam verschlossen.

Ich erschrack: sah hartes Gericht geschehen.

Darnach habe ich nicht mehr gezeichnet, weil meine Hand durch ihren Fehler zu schwach ist.

Das junge Mädchen

Von Hedwig Ryder

Da meine Mutter rief: „die Welt ist tot, da er tot," war mir, als maßte der Tote sich Rechte an, und ich haderte mit ihm: Wiegst du eine Menschheit auf? Ich schrie „die Welt lebt!" — „Mir ist sie tot!"—

Welches Mädchen vor uns lernte so scharf das Ich in der Welt erfassen? Wer hatte sich schärfer mit dem Individuum auseinander zu setzen? Dem toten, das uns droht und uns drosselt, und dem lebenden, das

geknechtet werden soll. Das gibt ein unfehlbares Nüanzierungsvermögen. Es war zugleich der große Augenblick, da wir erfassen mußten, weshalb die Welt unerbittlich weitergeht. „Ich bin auch noch da", und die Herrschaft des Menschen war gesichert; oder: „Mutter, trotzdem werden viele leben bleiben", und der Mensch diente einem Prinzip. Wer sein Leben nur dadurch hat retten können, daß eine Allgemeinheit vorgeschoben wurde, hat unbedingt ein stark soziales Empfinden erlangt. So fest geformt und entschlossen, wurden wir in den Dienst der Mütter gestellt. Wir mußten und wollten sie stützen, denn welche Frau fühlt sich nicht zu innerst Hüterin und Wiedererweckerin des Lebens? Aber selbst wenn sie ihr Mutterrecht über uns aufgäbe, wir könnten sie nicht wecken: zu Hause — im Beruf — ihre Klage gellte uns im Ohr über — ihn, ihre Augen, die jeden um sein Leben beneideten, folgten uns; wir spürten tief, daß zwischen Frau und Frau der lebendige Funken nicht springt. — Da wir alles Geschäftliche übernahmen, was ihrem Schmerze zuwider war, da wir Männerarbeit leisteten, empörte sich die Dame in uns. „Wer dient mir?" Da Frau und Frau sich als natürliche Feinde ansahen, begann das Mädchen dieser Tage, mit aller Intensität der Lebenserfassung und Tiefe des Gefühls (gehört es doch unsrer Jugend an!), Kulissen um sich zu bauen, als wäre es lebendes Land, und im engen Raum mit der Hochspannung der Überlandzentrale zu arbeiten. Wer wundert sich, daß wir zu banalen Mitteln greifen? Wissen wir denn besser als Jahrhunderte vor uns, was das Leben fordert? So lang, bis sich Wasser und Land scheidet, so lang als das Verderben des Einzelnen die Masse erschüttert und zerstört, und sich uns doch kein andres Land der Flucht bietet als die Masse — so lang, bis entschieden ist, ob wir oder unsre Erzieher den Familien- und Staatsbegriff zerstören — so lang sind wir kraft- und rechtlos gefangen. Kein Ringelchen goldener 6 Buchstaben — Mädchen — schmiegt sich uns um den Finger — in den eisernen Kettenring sind wir unentrinnbar gesperrt. Vor Müdigkeit gibt es Augenblicke, da man sich nach der Hörigkeit sehnt. Aber aus diesen Zeiten war unsere Generation der Zusammengehörigkeit entwachsen. In dem losen Nebeneinander, zu dem Mutter und Tochter es gebracht, wurde es uns Töchtern klar, daß die Frau nicht produktiv ist. Mit dem ganzen Einsatz unsrer Persönlichkeit hatten wir nicht eine Tat und einen Funken erzeugt, nur Gegensätze und Zündstoff vorbereitet. Unsre Nerven schwangen in den tiefsten Erregungen und Erkenntnissen. Aber in uns ruhte alles und wollte geboren sein, wir konnten uns nicht Luft und Wind entgegenwerfen und in Ekstase ausströmen und hundertfach um uns her neu erstehen. Wir waren keine Männer, die zeugen konnten. Wir fühlten des andern Geschlecht als Strom durch uns rauschen, wir fühlten, daß wir das Leben nur bewahren, nie ersetzen könnten. Wir entdeckten den sozialen Aufbau und die tiefe Logik in jedem Verlangen und jedem Glück. Wir machten die Wandlung von der Idee zum Individuum durch. — Warum standen nur Windmühlen da? Warum wußten unsere Mütter nicht, wieso wir ihnen täglich eine andere feindselige schlechte Eigenschaft anhefteten? Die schwere Fülle unsres Wissens, unvertäut an die Landungsbrücke des Subjekts, muß unter den Wasserspiegel der Tage sinken und fiebererregender Morast werden.

Wir können nicht mehr anders. Wir wissen, daß wir unendlich fruchtbar sind. Wir glauben, daß unsre Mütter nichts mehr von der Mütterlichkeit verstehn. Wir glauben, daß sie nicht wissen, daß jeder Blick ein Empfangen und jedes Wort ein Widersprühen ist. Wir schlagen auf sie los, erbarmungslos rächen wir an ihnen, daß wir jung sind. Wir lesen die Aufrufe zur Revolution gegen die Eltern. Unsre Mütter bekennen auf der Folter „Ihr seid Mitmenschen und nicht Töchter." Wir sind ein stolzes Geschlecht mit klugen, harten Taten, und wir ertrotzen unser Ziel. Wir müssen Bausteine werden zum Weltenbau. Allerdings zerreiben sich die Eltern zwischen den Steinen. Wir werden frei. — — — Eines Tages machen wir die Entdeckung, daß wir bei allen unbeliebt sind. Wir waren isoliert unser Leben lang. Wir können nicht mit Menschen umgehn. Die Form der Forderung wird anders. Trotzdem, man liebt uns nicht. Wir haben zu tief den Zusammenhang alles Seins erkannt, um ohne Wirksamkeit uns dulden zu können. Klar ist es, wie alle Sozietät sich aufbaut auf zwei und zwei. Ein Mensch soll uns zweckvoll lieben, einer bestätigen, daß wir im Recht sind. Jedes Glück am Herd wäre uns willkommen. Wir sind nicht produktiv. Gezwungen zu hundert Arbeiten und Verwandlungen — müssen wir denn ewig selbst die Welt schaffen, auf der wir leben können?

Sollen wir ewig die Unfruchtbaren sein? Tod und Verderben wirbelt um uns. Warum zersetzen wir

alles, wo wir auch hinkommen? Ist unsere Gier denn so übermenschlich, daß sie sich ins Gegenteil kehrt? — Diese Zeit hat uns in eine Position gedrängt, die wir durchaus umformen müssen, um zu unseren natürlichen Zielen zu gelangen. In Vorstellungen und Gedanken unkontrollierbar an einer vorwärtsstrebenden Wirklichkeit, löst man sich auf, eh das Weltbild so geformt ist, daß es uns mit umfaßt. Immer müssen wir uns irgendwohin plazieren. Wir greifen zu und schaden den feinst präzisierten Bedingungen unserer Natur. Was notwendig war, uns das wirkende Leben zu ersetzen, macht uns zu Ausgestoßnen. Wie der Mörder zum Ort seiner Tat, kehren wir immer wieder zu unserm Haß zurück. Wie ein Raubtier kreist der Horizont immer enger um uns. Schatten stehn als roter Nebel vor unsern Augen — Mutter und ich — Ich und Mutter. Wir hatten keine Zeit, ein harmonischer Mensch zu werden. Nur noch die Disharmonie lösen und dann ruhig sterben.

Drüben steht, wir sehen uns nach ihr um, sie ratlos und verlassen. Auch sie ist glücklos. Wir sind feige, aber wir lieben unsre Mütter wieder. Weg der Menschlichkeit vom Individuum zum allgemeinen.

In uns liegt alles bereit, geboren zu werden. Aber zur Tat schreitet nach wie vor der Mann. Wir können nichts, als in Zeiten, da die Welt sich nicht ergibt, da der Einzelne in erschütternden Massen vernichtet wird und Tod bedeutet, Persönlichkeit werden, die die Welt in Liebe umfaßt. —

Zwei Gedichte

Von Max Pulver

Freiheit

Eine Elegie

O schwarze Nachtigallen im silbernen Tag,
Blasse Lichtdolche durch die Schwaden der Dämmerung.
Nebel tropft am Fensterbrett.
Die Lattenwände lehnen sich braun
In den Rauch des Morgens.
Übermannt von der Hörigkeit unwirklicher Mächte,
Halb erwacht, gelähmt und aufgepeitscht
Von der Geißel steilen Traums,
Klingt ihr mir entgegen, Scherben des Lichts!
Freiheit, aufbauschende Himmel über blankem Firn,
Wort der Heimat, Menschenheimat,
Freiheit, du unser Herz,
Atem unseres Mundes, Blut in unserem Blut!
Rauhe Reinheit, die uns stark von Gletschern herüberweht.
Männlich starkes, verhaltenes Herz.
Sieh, wie ich hier liege, an Dumpfheit geschmiedet,
Verpfändet trägem, gleichgültigem Los:
Erliege dem Stolz meiner Eitelkeit —
Rauch nicht Feuer.
Wirfst du dich in geschwellten
Kaskaden des Lichts,
Aus deinen Ätherräumen, föhnsturmbrausend!

Schande und Schutt, Moder und trauriger Schorf
Bleckt dir entgegen, wo du dich hinabgießt
Ausspendend, opfernd.
Ach auf Trümmerstätten
Leichenfelder, furchendes Grab
Sickern deine Flammen herab.
Was du liebend umfaßt,
Ist Grau der Gespenster,
Nicht Silber geschmeidiger Weiden!
Jeder Lorbeer ist welk.
Schatten schlingen dich ein;
Erdreich erreichst du nicht.
Nebel entdampfen Seen Bluts,
Berghinan, waldhinan, klippenwärts
Dehnt sich die Trübung empor.
Löschend klirren die Strahlen zurück.
Märzensonne, Freiheit im März!
Graurote Schwaden umwölken mich ganz.
Blutgeruch, Brandgeruch.
Letztes Funkeln wittert an braunen Rändern.
Silberne Nachtigallen im schwarzen Tag.

Straße am Abend

Geschüttelt beugen sich Häuser über mich.
Die Hochbahn sägt mit blanker Kurve in mein Herz.
Schräge Hüte spalten geschminkte Dutzendgesichter:
Mit grellen Schreien rollt die Abendsonne über den Firsten.
Honigfarbene Laternen tropfen in die zarte Dämmerung.
Schwarze Massen klirren mich bebend an.
Mondsichel und Abendstern
Wägen im Aether ihr silbernes Gleichgewicht.
Aufblättert der Wind Zeitungsstöße
Ueber den Armen der Trägerinnen.
Drahtnetze flattern am Straßenkreuz.
Auflodert stolzeste Demut,
Reigen in eigener Brust.
Nichts bleibt fremde Gestalt:
Alles, alles bist Du.

Der Weg zur expressiven Schauspielkunst

Von Rolf Lauckner

Das Kunstwerk lebt aus der Vorstellungskraft seines Schöpfers. Ströme von Fantasie, geronnen in Stein, in Farben gelöst, in Wort und Ton gebunden, sprudeln fort durch die Jahrhunderte, reißen immer und immer wieder im andächtig Hingeneigten die Steigerungen hoch, als deren Inkarnation sie Form wurden, und wirken so dem Werk das ewige Leben.

Aller Kunst gemeinsam ist die seelische Spannung des Gestalters, die Notwendigkeit des Schöpfers sich mitzuteilen. Die Richtung, in der das geschieht, das besondere Werk, das ihr entspringt, und das sich aus Tönen, Bildern oder Worten zusammensetzt, bestimmt die dem Künstler vorzugsweise mitgegebene Fantasiebegabung. — Man muß von der Trennung zwischen einer tonlichen, einer bildnerischen und einer die seelischen Konflikte betreffenden, dichterischen Fantasiefähigkeit ausgehen, um zu verstehen, daß z. B. Shakespeare nicht Maler, Beethoven nicht Dichter und Velasquez nicht Musiker werden konnte. Die allgemeinen menschlichen zur Kunst führenden Voraussetzungen, die innere Spannung und Mitteilungsnot müßten sonst bei allen dreien auch zur Gestaltung in einer anderen Kunstart ausreichend gewesen sein. — Die Intensität der verschiedenen Vorstellungskomplexe also wirft den Künstler auf den Weg des Malers und Bildhauers, des Dichters und Musikers.

Besonders zwischen oder neben diesen Kunstgattungen steht die Kunst des Schauspielers. Gesondert deshalb, weil nicht im Überwiegen einer der Vorstellungskräfte, sondern in der möglichst ausgeglichenen Verteilung sämtlicher kunstgerichteten Fantasien in einer Persönlichkeit ihre beste Voraussetzung und also die Möglichkeit zu ihrer höchsten Vollendung liegt.

Die Meinung, die die szenische Darstellung als eine besondere Kunst nicht gelten läßt, ist weit verbreitet. Doch geht sie von der falschen Voraussetzung aus, daß der Schauspieler lediglich einfühlend, nachschaffend die vom Dichter geschauten Gestalten wiedergibt. Wäre das, dann gäbe es in der Tat keine eigene Kunst des Schauspielers, wie auch die beste Vermittlung Beethovenscher Sonaten nicht als selbständige Kunst angesprochen werden kann. Aber gerade gegenüber dem reproduzierenden Musiker, der ein in allen seinen Wirkungsmöglichkeiten festgelegtes Tonkunstwerk, sei's auch mit feinster Einfühlung mit stärkster Belebung durch seine eigene Psyche wiedergibt, hat der Dramendarsteller zum produktiven Kunstschaffen weit größere Gelegenheit. — Die Unterschiede liegen im Kunststoff. Das Tonwerk ist durch Lautstärke, Takt und Fermaten völlig ausgeformt. Der Mensch im Drama erhält durch Wort und Andeutung der Gebärde vom Dichter nur die Richtung. Die Offenheit der Gestalten nach allen Seiten ist sogar, wenn auch nicht einheitlich bestimmend, ein Zeichen ernster Kunst. Weiß nun ein Darsteller nicht mehr zu vermitteln als den vom Dichter notierten Text mit seinen für ungefähr die gleichen Konflikte in der Schauspielschule studierten Gesten, so wird er selbst bei geschickter Interpretierung von untergeordneter Bedeutung bleiben — (die hier naheliegende und berechtigte Parallele mit dem tüchtigen Konservatoriumsschüler darf übrigens nicht dazu verführen die selbständigen Kunstmöglichkeiten weiter gleichlaufend anzusehen) — und kommt natürlich für diese Betrachtung der Darstellung als eigene Kunst nicht in Frage.

Der Ehrgeiz der heutigen Bühnenkünstler geht denn auch viel weiter. Individualität wird gelehrt. Die Formel für die pathetische Heldengebärde, der Schwung althergebrachter, aufs Stichwort geübter Armbewegungen ist vergessen, Spiel- und Standbein den antiken Marmorbildern zurückgegeben und die Stimme enterzt. (Dies Letztere leider! Denn der Dialekt, der infolge der Mißachtung äußerer Mundwerksübung auf allen deutschen Bühnen zu hören ist, bedeutet zunächst eine reformatio in peius!) Nichts von außen. Die Seele soll wirken. Kunst soll werden! — Der Wille ist also da. Und das nach allen Seiten offene Wesen des guten Schauspiels erlaubt seine Betätigung. Bleibt als Voraussetzung die anfangs behauptete Notwendigkeit der verschiedenen zur Kunst gerichteten, schöpferischen Vorstellungsgaben für den Darsteller.

Mit der tonlichen Fantasie schafft er Gang und Sprache, Ansteigen und Verebben der Erregungen, den Klang der Pause usw. Die Vorstellung bildhaften Ausdrucks gibt ihm die Maske, den plastischen Einfall, die Geste, die über den Alltag der wiedergegebenen Expression hinausgreift. Und mit der dichterischen oder psychischen Fantasie wird er sich zunächst einmal in das vom Autor gezeichnete Seelenerlebnis einfühlen, darüber hinaus aber auch neugestaltend mit der Eigenkraft seiner Psyche die Konflikte weiten, Schwingungen ausstrahlen, die den Rahmen des dramatischen Erlebnisses überschreiten, Linien finden aus dem seelischen Brennpunkt seiner besonderen Figur ins Unbegrenzte, ins Allgemeine. So wird er sich als Musiker die Liebe, als bildender Künstler das Interesse und als Dichter die Erschütterung seiner Umgebung erringen.

Daß aus den Theatern, obgleich der Schauspieler-Beruf mit den lockenden inneren und äußeren Befriedigungen wohl alle in Frage kommenden Begabungen in seinen Lichtkreis reißt, so wenig Überragendes herauswächst, hat seinen guten Grund eben in der verzweigten, universellen und zugleich ausgeglichenen Fantasievoraussetzung.

Die Ausgeglichenheit ist das wesentliche. Teilbegabungen sind häufiger, durchbrechen dann leicht die Schranken der nur handwerklichen Wiedergabe eines Werkes, werden eigen, tollen über die Szene und gebärden sich als ein wildes sonderbares Künstchen so. Man lauscht den Abend lang geblendet, verwirrt wie von jeder Steigerung. Einfälle wie Leuchtraketen. Der Hintergrund verflacht vor solcher Plastik. Die Partner sind verschwunden. Die Handlung zerfällt. Nur „Er" huscht hin und her, in jeder Hand ein Bild, zwei in den Augen; jeder Schritt, jede Geste erlebnisstark, mit dem Atem der Kunst. — — Später, wieder zur Besinnung gekommen, fällt erst der Schatten über den Zuschauer. War das ein Mensch? Dem Dargestellten irgend wie verwandt und eingeordnet? Nicht ein Bildhauer, der keine Masse fand, die Schöpfung festzuhalten und nur in Luft und tollem Durcheinander seine zerrinnenden Gedanken schrieb? Etwas Künstlerisches sicherlich, aber . . . Oder es wird ein Ton laut. Bewegung fließt auf und ab aus einem Körper, der sich rhythmisch biegt. Worte steigen und fallen. Man möchte die Augen schließen. Das Drama verdämmert irgendwo. — War das Musik? . . . Oder es kommt ein Mädchen auf die Bühne, steht stumm und wächst und wächst in ein Erlebnis hinein, so groß und laut mit seiner Seele, daß jeder weiß, sie weint, wenn es auch die vorne nur sehen können. — Dann aber geht sie und tut weh, und spricht und tut weh, und findet nicht das Bild der Hand. — Aber als sie schwieg und an ihrem Menschen litt — wurde da ein Stückchen Dichtung im Drama eigenlaut? . . . All das ist täglich zu erleben. Aber nicht das Letzte der Schauspielkunst.

Weniger Intensität, wenn es sein muß! Das Hauptgewicht bleibt, man kann es nicht genug unterstreichen, auf der Totalität, der Ausgeglichenheit der verschiedenen Fantasiebegabungen ruhen.

Nun darf man allerdings bei der Beurteilung des bisher Geleisteten nicht vergessen, daß die Darstellung als eine selbständige Kunst vorläufig noch in Kinderschuhen geht. — Solange Soccus und Maske den Gang und die Gebärdensprache des Mimen festlegten, konnte von einer eigenen Schauspielkunst natürlich nicht die Rede sein. Diese Gebundenheiten der attischen Szene reichten aber weit über die griechisch-römische Kulturwelt hinaus. Ja bis in unsere Tage hinein. Denn als sich endlich der Ideenschatz der einzelnen nachrömischen Völker so weit gesammelt hatte, daß er auch nach dramatischen Eigenlauten suchte, spannten die Franzosen, Vorbild der damaligen Zivilisation, aufs neue mit ihren Alexandrinerdramen die klassische Formel um die Bühnen der Welt. Selbst Shakespeare erlag diesem Angriff! Der Kothurn wurde zwar abgelegt, aber dem Schauspieler unter die Seele geschnallt. Die Maske fiel, aber Ausdruck und Gesten blieben den schmerzlosen Erregungen der antiken Götter und Heldengestalten angepaßt, die jene Dramen bevölkerten. Damit war aber die psychische und bildnerische Fantasie der Bühnenkünstler von der eigenen Schöpfung weiter abgeschnitten.

Nur die Kunst zum Ton blieb unbelastet, entwicklungsfrei, wenn man von ihrer engen Beziehung zur Gebärde absehen will. Wenig, aber etwas: Die Sprache fing zu klingen an. Während der Körper verholzte, das Leid des Erlebens verschüttet blieb, sang die Sprache eigene, immer tiefere Melodien, auf und ab eine Seele, kunstgestaltend. Die große Rachel, die Sarah Bernhardt, sind die Ausläufer dieser

einseitigen Entwicklung, die ganz allgemein, an kleinen Schwankungen vorbei, etwa bis zur Goethezeit reichte, bis zur Wiedererweckung Shakespeares.

Da erst löst der (im ganzen betrachtet jetzt einsetzende) Realismus den Schauspieler aus der Enge dieses korsettierten Bühnenlebens. In der jungen Darstellungskunst hat jene, besonders in den Ausläufen ganz folgerichtig ins handwerkliche abgeglittene Wirklichkeitsepoche ihre günstigsten Belebungen hinterlassen. — Die innerlich zwar nach dem Gerippe des Dramenakts gereckten, äußerlich aber immerhin vom Leben abphotographierten Menschen zwangen doch zum Sehen. Die bildnerische Fantasie wurde befreit und befruchtet. Waren es auch Äußerlichkeiten, Sacktuch und Gummischuhe, sie gaben wenigstens die Möglichkeit zu Selbständigem. Und tausend solcher Dinge ausgewählt und zurecht gefühlt, vermittelten später manchen Ausdruck mit tieferer Perspektive, spannten dann wohl auch einen Griff mitten ins Bildgesicht einer Expression. —

Heute sind wir nun daran diesen Realismus zu überwinden. Der Kampf um die neuen Ideale geht schwerer als die in Frage gestellten und dem Eingeweihten sonnenklaren Theoreme zunächst vermuten lassen. Und zwar deshalb, weil die an sich kunstfremde Masse zäher an einem Bilde hängt, das ihren eigenen Tisch und ihr eigenes Bett, getreulich konterfeit, in einen bequemeren Sehkreis stellte, als an den Verdichtungen solcher Einzelbeziehungen, an den Abstraktionen von all dem Unwesentlichen, von dem der Realismus fälschlich Wesens machte. Doch wie der profane Charakter jener Epoche damit schweren Schaden angerichtet hat, wie wir jetzt eben einen dem Gegenstand eigentlich nicht entsprechenden Kräfteaufwand zu seiner Bekämpfung brauchen, so hat er doch auf der anderen Seite das Interesse geweckt, die Mysterien der Kunst auf einen breiteren Boden gebracht, der auch eine größere Ernte in Aussicht stellt, hinter den Mühen des Ackerns.

Der Schauspieler merkt von den Kunstkämpfen des Augenblicks am wenigsten. Das Bedürfnis von seinen also reicher gewordenen Ausdrucksmitteln wieder abzustreichen, was abzustreichen? weiter auszufüllen, wie tief und wohin?, das alles werden ihm bei ferner günstigen Entwicklungsverhältnissen erst die folgenden Jahre sagen.

Es ist auch klar, daß der Bühnenkünstler, nicht aus Trägheit und späterer Einsicht, sondern immer wieder der universellen, mehrfach und gleich stark betonten Grundlagen seiner Kunst wegen, zuletzt in diesen Kampf gegen die Vermengung von Wirklichkeit und Kunst eingetreten ist; wie es auch verständlich ist, daß der Maler, durch das konkurrierende Auge der photographischen Kamera zunächst und am ärgsten bedroht, den Angriff eröffnete. — Es ist weiter auch deshalb klar, weil der darstellenden Kunst das Experimentieren in viel geringerem Maße erlaubt ist, als den übrigen Künsten. Das Schaffen des Schauspielers muß im Augenblick des Hervortretens bereits so reif sein, daß es das Publikum mitzureißen weiß. Oder richtiger, das Publikum muß durch die anderen Künste schon so weit vorbereitet sein, daß seine Beziehung zu einem mit ziemlichen Kosten erstrittenen ästhetischen Genuß nicht in Frage steht. Endlich ist der Zuschauer Masse, Einheit, und urteilt, Neuerungen gefährlich, als Einheit. — Das sind die Gründe, weshalb der Bühnenkünstler heute, während also ringsum der Kampf um die junge Kunst langsam schon ausblutet, noch tief im Realismus steckt. Er gewinnt jetzt erst Freude am Aufblühen seiner bildnerischen Vorstellungskräfte, übertreibt sie dementsprechend gern und braucht am liebsten noch zwei Buckelchen zum Charakterisieren, einen Zungenschlag usw.

Ganz wenige sind, die vorsichtig soeben erst eintreten in den letzten Kreis, der ihnen die psychische, die dichterische Fantasie noch erschließen soll. Natürlich im Rahmen ihrer Kunst. Bis zur Schöpfung von eigenen Gestalten aus eigenen Worten wird dieser Fortschritt schon deshalb nicht steigen können, weil wir dann eben von der Dichtung und nicht mehr von der Darstellungskunst sprechen würden. Aber ein gutes Stück ist die Bahn noch frei, auf der der Schauspieler selbständig zur inneren Erweiterung des Gegenständlichen ins Normative gelangen kann, auf der Einfälle der Seele wachsen, die nachbarliche Worte mitschwingen lassen, auf der die Abstrakta hinter den sinnfälligen Erlebnissen lebendig werden.

Warum dies Aufgaben der Darstellung und nicht der jungen Dichtkunst selbst sind? Natürlich sind es auch die Aufgaben der Dichtung und doch im weiterem Maße der Unterstützung durch den Schauspieler bedürftig, als die Gestaltungsart des Naturalismus. Weil die übergeordneten, größeren Wirklichkeiten,

die Synthesen, die tieferen Erlebnisgleichungen, die wir suchen, nur hinter der dichterischen Bühnenerscheinung leben können, nicht ausgestaltet, begrenzt in Fleisch und Blut als Formelrealistik, statt Zustands- oder Zufallsrealistik von gestern, und in diesen Weiten hinter den Menschen der jungen Dichtkunst der Schauspieler von größerer Eigenbedeutung wird als bisher. Weil immer und immer wieder der Dichter auf der Wortbühne nur das, im weitesten Sinne freilich, Gegenständliche, das Einzelne, das Anormale gestalten kann, wenn er mit Blut schreibt, wenn er in einem Schema nicht erstarren, wenn er nicht erkenntnistheoretisch, sondern dramatisch wirken will.

Wie sich dann aber, ganz faßlich und zweifelsfrei, der junge expressionistische Dramatiker vom Realisten unterscheidet, wenn er doch auch Einzelheit zeigt und gegenständlich wirkt? Nicht so einfach und auf dem Vorhang schon vorm Werke plakatiert. Und doch untrüglich für den Eingeweihten deshalb, weil er seine Menschen und Leiden nicht von der Straße her und auf die Szene holt, sondern sie erst durch die Gärten gleich oder ähnlich gestimmter Herzen führt, sie so vom Schmutz und den Kleinlichkeiten der Gasse befreit, und sie nach diesem Ausflug verdichtet, von den tausend gleichen Schicksalen, die er traf, beschwert, verschmerzt und gesteigert wieder zurückleitet in ihre Einzelheit! Und weil er so die Grundlagen für den Bühnenkünstler schafft, auf seine Menschen tiefer hinzuhorchen. Weil er seine Gegenständlichkeiten so der Perspektive öffnet! Weil das Symbol der Menschengleiche hinter ihnen steht, die Mystik des Typus! Und weil er für diesen Weg jede technische Rücksicht ablehnt! All deshalb unterscheidet sich der Expressionist von dem Realisten der gestrigen Kunstrichtung! Darüber hinaus freilich auch nicht, es sei denn im modischen Umhang. —

Wird der Bühnenkünstler nun den so gespannten Menschenrahmen mit seiner psychischen Vorstellungskraft selbständig zu füllen erlernen, nachdem die tonliche Fantasie ihm als altes Erbteil, die bildnerische als jung erstrittener Gewinn, zugefallen ist, so muß auch diese Universalkunst der Darstellung einer Entwicklungshöhe entgegengehen, die sie, wohl einmal in der und jenen Ausnahme, als Kunstkomplex bisher aber noch nie erreicht hat.

Hier setzt nun eine Aufgabe des Regisseurs ein, die noch viel zu geringe Beachtung gefunden hat. Nämlich: Die M e n s c h e n zu entwickeln, nicht die einzelnen T a l e n t e zu steigern, damit in ihnen die Breite entsteht, die die Darstellung als Kunst braucht. Er muß die einzeln zu stark hervordrängenden, kunstschaffenden Fantasiekräfte ableiten, die weniger miterhaltenen befruchten. Vor allem die im Sinne dieser Betrachtung vielseitigen, wenn auch zumeist natürlich versteckteren Begabungen pflegen, höher heben, und die mit einseitiger Vorstellungskraft noch so laut schaffenden Talente, z. B. durch Beschäftigung gerade in ihnen n i c h t liegenden Rollen, an das Ende ihrer „Kunst" erinnern, um weiterzuhelfen. — Es blieben nicht viel Stars zunächst. Aber es würde dafür bald stärkere Wirkung auch von den Bühnen ausgehen, die nicht für jede Rolle, das sie scheinbar deckende Spezialtalent in Bereitschaft halten können.

Heute hat sich diese Erkenntnis noch nicht besonders breite Bahn gebrochen. Vertypte Leistungen allenthalben. Gänzliches Versagen gerade unserer hervorragenden Bühnenkünstler von heute auf morgen, von einer Rolle zur andern.

Eine h e i l i g e Aufgabe des Regisseurs sollte es sein, hier Wandel zu schaffen in der Folgezeit. Und nicht nur eine Pflicht gegen die Kunst, auch wirtschaftlich wird der Bühnenleiter mit wenigen Vollkünstlern ergebnisreicher wirken, als mit der Schar der Spezialbefähigten. — In jeder methodischen und maschinellen Arbeit sind solche Spezialisierungen Zeitbedürfnis und bedeuten Fortschritt. Nur nicht in der Kunst!

Daß ihm die steigenden Bildungsgrundlagen der Bühnenkünstler selbst da entgegenkommen möchten!

Der Dichter und der Kaiser

Ein chinesisches Märchen von Klabund

Es lebte im alten China zur Zeit der Thangdynastie, welche in große und gefährliche Kriege gegen ihre Nachbarn verwickelt war, ein junger Dichter namens Hen-Tsch-Ke, der wagte es eines Tages, sich den Zopf abzuscheiden und also durch die Straßen von Peking zu spazieren. Der Wagemut dieses Unternehmens verblüffte die gelbmäntligen Polizisten derart, daß sie ihn für einen Irren hielten und ungehindert passieren ließen. Er wanderte durch Peking — über Land — immer ohne Zopf — und gelangte über die Grenze nach der Provinz Tsch-Wei-Tz, welche sich in den Thangkriegen für neutral erklärt hatte. Von dort richtete er schön auf Seidenpapier und anmutig und bilderreich stilisiert einen Brief an den Kaiser Thang, in dem er mit jugendlicher Freiheit zu sagen wagte, was eigentlich alle dachten, aber niemand sagte: nämlich: er, der Kaiser, möge doch sich selbst zuerst den veralteten Zopf abschneiden und so seinen Landeskindern (nicht: Untertanen — denn untertan sei man den Göttern oder Buddha) mit erhabenem Beispiel vorangehen und der neuen Zeit ein leuchtendes Symbol geben. Es sei eines großen und überaus mächtigen Reiches nicht würdig, nach außen so stark, nach innen so schwach zu sein. — Der junge Dichter las diesen Brief, von Reiswein und edler Gesinnung trunken, seinen Freunden in der neutralen Provinz Tsch-Wei-Tz eines Sommerabends vor, worauf er ihn mit einem reitenden Boten nach Peking sandte.

Die Ratgeber des Kaisers gerieten in große Bestürzung. Sie enthielten dem Sohn des Himmels das Schreiben des Poeten vor und verboten bei Todesstrafe, die darin enthaltenen Ideen ruchbar werden zu lassen. Der junge Dichter liebte sein Vaterland sehr. Die Liebe zu ihm hatte ihm den Pinsel zum Brief in die Hand gedrückt und das Kästchen mit schwarzer Tusche. Aber seine wahrhaft unschuldig getane Tat wurde ihm von allen Seiten falsch gedeutet. Die Denunzianten bemächtigten sich seiner, während er fern der Heimat weilt e,und beschuldigten ihn bei den Behörden des Kaisers des Vaterlandsverrates, der Majestätsbeleidigung, der Desertion: ja: sie gingen so weit, zu behaupten, er habe den Brief im Auftrage der Feinde geschrieben und stehe im Dienste der mongolischen Entente. Er sei ein Ententespion. Andere wieder verdächtigten sein chinesisches Blut und schimpften ihn einen krummnäsigen Koreaner.

Der Dichter wagte eine heimliche Fahrt in die Heimat und erfuhr zu seinem Entsetzen, was über ihn gesprochen und geglaubt wurde. Er, der in der Ferne nur seinen blumenhaften Versen und zarten Tragödien gelebt hatte, wurde beschuldigt, revolutionäre Flugblätter über die Grenze an die Soldaten des Kaisers gesandt zu haben, die dazu aufforderten, das Reich dem Feinde preiszugeben. Der junge Poet geriet in Bestürzung und Tränen. Er zog sich wie eine Schnecke ganz in sich selbst zurück, mißtraute auch seinen wenigen Freunden, und reiste heimlich, wie er gekommen war, in die Provinz Tsch-Wei-Tz zurück. Er dankte es der Gnade der Götter, daß er die Grenze noch passierte, denn die Häscher waren auf ihn aufmerksam geworden. Eine Militärpatrouille jagte hinter ihm her. Ein plötzlich einsetzender Platzregen hinderte sie am Vorwärtskommen. Beauftragt, den Dichter nach der nordchinesischen Festung Küs-Trin zu bringen, erreichten sie eine halbe Stunde zu spät die blauweißen Grenzpfähle.

Der Kaiser erfuhr nichts von dem Dichter und seinem Brief und ließ das Schwert und nicht die Liebe regieren

Der Dichter lebte fürder einsam an einem melancholischen See der Provinz Tsch-Wei-Tz.

Er blickte, das Haupt auf das Kinn gestützt, auf die grünen Palmen und die violetten Berge. Die Möwen kreuzten kreischend über ihm. Sein Herz suchte in manchen Nächten das Herz des Kaisers. Auch der Kaiser spürte auf seinem goldenen Thron zuweilen ein sonderbares Sehnen: er wußte nicht wohin . . . . . Er neigte das Haupt in die Hand und dachte angestrengt nach . . . Aber die Herzen des Dichters und des Kaisers fanden sich nicht. Ein Gebirge erhob sich steil und felsig, baum- und weglos, zwischen ihnen, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch . . . . .

Neben dem System.

Von Kurt Hiller.

In grauer Vorzeit fanden revolutionäre Kunstdenker: Ein Theaterstück, das einen bedeutsamen Satz der Moral zu „beweisen“ sucht oder für eine berechtigte Forderung der Politik „eintritt“ und im übrigen ein Schmarren ist, ist kein Kunstwerk. Generationenlang lernten darauf die Knaben in der Sekunda und die höheren Töchter, „Tendenz“ sei „unkünstlerisch“. Und mit dem Dolche dieser Weisheit sticht nun das Pack rasierter höherer Töchter, das heute Ästhetik macht, den Geist (meint es) tot.

———

Wer lehrt, auf Gesinnung komme es in den Künsten nicht an, vielmehr auf „Form“, den darf doch Gesinnung nicht stören, wofern sie nur Form hat.

———

Ein Kunstwerk mit Tendenz ist nicht deshalb eines, weil es Tendenz hat. Aber noch falscher wäre, zu behaupten: weil es Tendenz habe, sei es keines.

———

Wenn wir von Tendenz sprechen, so denken wir nicht an Stücke, in denen irgendeine soziale Einzelheit propagiert, zum Beispiel die Abschaffung des Paragraphen x der Gewerbeordnung befürwortet, vor den Gefahren venerischer Ansteckung gewarnt oder dafür gekämpft wird, daß preußische Volksschullehrer Darwinisten sein dürfen. Obwohl Stücke mit derartigen Absichten immerhin weniger überflüssig sind als Stücke mit gar keinen, bleibt aller großen Kunst Tendenz die universale: die Einstellung des geistigen Künstlers auf Zerstörung der Ordnungen, auf Neubau der Welt. Jedes große Kunstwerk ist imperativisch; war es und wird es sein. Nicht notwendig immer, daß ein Imperativ seinen unmittelbaren Inhalt bildet (Rubiner: „Wir sind gegen das Drama — für die Anleitung zum Handeln“), aber allemal bildet der imperative Mensch ihn. Und der Künstler verherrlicht den imperativen Menschen, verflucht dessen Widersacher, beweint die ewig widerstrebende Moles — ohne daß Fluch und Tränen seine gerechte Schau trübten. Wedekind nimmt Partei für Hetman, Robert Müller Partei für Gerhard Werner (so ironisch dieser auch scheitert, so indisch er endet), Goering Partei für den Fünften Matrosen (dessen Wille tragisch stirbt, bevor sein Leib stirbt) Hasenclever Partei für den Sohn. Hetman, Werner, Matrose und Sohn: Empörte alle, Empörer alle, Baumeister alle am unendlichen Bau des Paradieses. Demnach Wedekind, R. Müller, Goering, Hasenclever: geistige Künstler — was um soviel mehr ist als „Künstler“, wie Jesus mehr ist als ein Talent.

Unser großer Unmöglicher, Ungeist (mit Geisteinsprengseln), theaterzaubernder Quietist, Prototyp des Tendenzlosen: Shakespeare. Er beschrieb mit michelangelesker Wucht, das ist wahr, aber . . er beschrieb. Ein Ungeheuer an Kraft, ein gewaltiger Schöpfersmann, hieb er die Welt hin, schuf sie noch einmal — aber schuf sie nicht neu. Tolstoj hatte recht, ihn unsittlich zu nennen. Denn Wiederholen ist unnütz, kindisch, im titanischen Fall ruchlos; es kommt auf Ändern an.

———

Ob ein Kunstwerk künstlerisch etwas tauge — mit dieser Frage wird fortwährend die weit wichtigere verwechselt: ob es etwas tauge.

———

Ob ein Kunstwerk etwas tauge, entscheidet sich nicht danach, ob es die künstlerischen Voraussetzungen erfüllt. Vielmehr wird erst, wenn es diese erfüllt, das Problem seines Wertes ernst. Eine Untersuchung über mittelalterliche Rechtsurkunden ist Makulatur, wenn sie nicht nach wissenschaftlicher Methode ver-

fährt; das weiß jeder Rechtsgeschichtler. Verfährt sie dagegen wissenschaftlich, so erhebt sich — zwar nicht für den Rechtsgeschichtler, wohl für den Philosophen — das Problem, ob sie nicht vielleicht trotzdem Makulatur sei; möglicherweise nämlich ist vor dem Denken Rechtsgeschichte selber Makulatur. Ein wissenschaftliches Werk, das vor der Wissenschaft, oder ein Kunstwerk, das vor der Kunst bestünde, besteht vor dem Geist noch lange nicht.

———

Diese lächerliche, geradezu negerhafte Überschätzung der „Phantasie", der „Gestaltung", des „Schöpferischen"! Lauter Mittel als Zwecke gesetzt — und Fetischdienst vor Klötzen! Was Großartiges ist denn ein „Gebild"? Ein Spielzeug — falls es nicht die Schale eines Feuers, der Leib eines Geistes ist.

———

Ziellose Klassizisten haben, nicht ohne anmaßendes Tiefsinnsgetu, als das Merkmal großer Kunst die „kosmische Form" verkündet, die Eigenschaft der Werke, von der Subjektivität ihres Schöpfers „abgenabelt" zu sein, Kugeln, um die sich herumgehn läßt, frei im Raum schwebende Körper. Außergewöhnlich flach! Dies Kosmische, das vielleicht die Wirkung eines Kunstwerks technisch bedingt, — wie sollte es seinen geistigen Wert ausmachen, wie sollte es ein Kriterium seiner Größe, auch nur seines Ernstes bilden, da doch die gedichtete Welt eines Irrsinnigen gerad so frei von Schresten, gerad so abgenabelt, gerad so Kugel sein kann wie die Welt Shakespeares!

———

Für den großen Künstler ist, daß er Künstler ist, Nebensache; er dient dem Geist. Einmal Künstler, vermag er ihm nicht anders zu dienen oder jedenfalls nicht besser als durch Kunstwirken, durch Kunstwerke. Daß sein Werk äußersten Kunstwert habe — dies Lob muß ihn aufs äußerste beleidigen; diese Anerkennung, als unnebensächliche gespendet, beweist ihm, daß man ihn mißverstand.

———

Man muß wissen, wozu man auf der Welt ist; dann weiß man auch, wie man Kunst zu beurteilen habe; dann kennt man den Maßstab. Kunst ist wenig, wenn sie nichts ist als Kunst. Es gibt Höheres als Kunst.

———

Sie hat sich an ihrem Sinn desinteressiert und verödete; wir wollen ihr wieder einen Sinn geben. Wir verwerfen sie nicht, wir retten sie. Herabgeschändet zu Form und Spiel, erhält sie von neuem Inhalt und Ziel.

———

Hasenclever

Von Camill Hoffmann

Sein erstes Buch, Verse, hieß „Der Jüngling". Jüngling zu sein, ist anscheinend Hasenclevers neidenswerte Schickung, die begeisternde Flamme tatdürstender Jugend zu tragen durch alle Ernüchterungen und Feindschaft, unversehrt. Wie oft schon hat man ihn jenem Feuerdurchbrausten verglichen, der aus seinem Herzen die Weltverbesserer Karl, Ferdinand und Roderich hervorschwärmte! Vorwurfsvoll verglichen mitunter, als hätte er nicht eigene Fackel hier entzündet an diesem unauslöschlichen Brande und sie nicht gehober in den Sturm eigener Zeit, unserer Zeit, heftig entfacht von neuen Sturmes Wehen! Schillerscher Schwung reißt die schmächtige Gestalt in die Höhe, schillersche Theatralik schnellt seinen Arm stets gespannt empor und der Freudenchoral „Seid umschlungen, Millionen" weitet die Brust ihm zu glühendem Ozean. Aber er ist ganz und gar vom Heute bestimmt, vom Geiste neuen Aufgangs, datiert nach 1910, auch literarisch den kühnen Brückenbogen schlagend von Friedrich Schiller bis über Frank Wedekind hinaus. Unter den Jungen dichtet er, so unmittelbar wie nur noch Leonhard Frank und Ludwig Rubiner, Politik. Sie ist bisher sein wesentlichster Zauber, sein Inhalt und seine Gefahr.

Als er, vor sechs Jahren nun, die Bekenntnisse eines Jünglings zu singen anhob, wars aprilenes Grünen. Die Verse enteilten, flinke, schwärmende Jamben, aufgelockertem Gefühl. Junger Mensch, der Schöpfung aufgetan, singt Verheißung. Die Welt ist ihm so holde Betörung, daß er schon Glück zu halten meint. Frauen, Freunde, Reisen, Ruhm, sie umfangen ihn mit heißen Zärtlichkeiten. Süßer Wirrwarr, geheimnisvoll geknüpft an Ewiges, bunt durcheinander schmelzende Magie. Alles noch Sehnsucht nach Erlebnis; Hingabe, Verschwendung, Abenteuerlust, um zu erfahren. „Denn nur, wer vieles weiß, der kann sich retten", und, schon klingt innigerer Wunsch, „der bleibt im Wehen wie im Süßen gut." Jugend steigt in alle Räusche; pathetisch scheint's, dies Erkenntnisdrang zu nennen. Neugier ist's, ursprüngliches Lustgefühl? Aber schon dämmert Hasenclevers Leitmotiv herauf:

> „Doch wem die Seele erfüllt ist von der Welt und ihren Genüssen,
> Dem wird die Macht offenbar: er wird sie verwandeln müssen."

Aus noch blassen Silben blinkt die Idee, die ihn bald beherrscht: daß der Dichter Aktivist zu sein, nicht bloß sich und die Welt abzubilden, sondern sich in Auseinandersetzung mit der Welt auszudrücken, nicht Gleichnis, sondern Beispiel zu geben hat. Ein paar Seiten nur trennen Ahnung und Wissen. Erst Versinken im seligen Ich, als Gemeinsames nur das Eine empfunden: „Daß du lebst!" Gleich darauf allgemeinste Verbundenheit, bewußt aufquellend in der Ernüchterung einer nächtlichen Heimkehr:

> „An einer Straße wird ein Mensch verprügelt.
> Man stößt ihn fort ins All. Er stirbt vielleicht.
> Komm, sei mein Freund!"

Hier pulst schon das Herz in unbeirrtem Schlag. Es hört in Hasenclevers Dichtung zu pochen nicht mehr auf, wird nur stürmischer. Mensch ist „die Melodie für alle Klänge." Allmählich umfaßt tiefer aufschwingendes Gefühl jegliche Kreatur. Wie rührend in „Tod und Auferstehung" (dem zweiten Gedicht-

bande) an den herrenlosen Hund, der auf dem Schlachtfelde winselt, die tröstend streichelnde Anrede: „Auch du!"

Tiefgemeinsames verschwistert alle, gebietet allen Gerechtigkeit. Aus Mitleid, nicht ohne Mystik, keimt christliches Ethos. Lenzlich bewegt, überrennt das Herz Trennendes und heischt Liebe dem geringsten Wesen. Glaube an Besserungsfähigkeit der Menschheit eifert lyrisch empfindsam. Der geprügelte Mensch richtet sich auf zum Symbol, zur Anklage. Nun wird er zunächst Sohn, dessen Vater die Hundepeitsche führt. „Der Sohn". Zur Dresdner Uraufführung sendet der Dichter das Vorwort: „Dieses Stück wurde im Herbst 1913 geschrieben und hat den Zweck, die Welt zu ändern." So ausdrücklich bekennt er sich zu Tendenzdichtung. „Es ist die Darstellung des Kampfes durch die Geburt des Lebens, der Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit. Der erste Akt der menschlichen Geschichte ist Besitzergreifung: noch bedeutet Freiheit frei sein und nicht frei werden, das Wunder der Unbewußtheit zur Bewußtheit des Unendlichen. Aus diesem Wunder entspringt die Tat." Aber der Sinn des Lebens ist ihm nicht die Tat, vielmehr „die Frage des Sittengesetzes, und das höchste Ziel ein Zustand, wo beide, Gesetz und Tun, zusammenfallen in dem Reiche Gottes. Deshalb wächst die Handlung aus dem Zufälligen in die Gewißheit, der eine späte Erfüllung nicht mehr Schlag, sondern Opfer bedeutet."

Die Idee des Opfers, dem „Jüngling" noch fremd, nicht theologisch umschrieben, glüht als mystischer Begriff, Kerngehäuse einer sonst krystallen durchsichtigen Frucht. Wie die russischen Anarchisten, die töten, obwohl sie Mord nicht nur verabscheuen, obwohl sie sogar, zu innerst religiös, Verdammnis und Hölle auf sich zu nehmen überzeugt sind, so handelt der Sohn. Er ist bereit, sich zu opfern, seiner Seele Glück zu lassen für Heil der andern, denen er sich verbunden fühlt. „Daß wir Brüder sind", wird auch hier versichert, ist mehr, als daß wir Söhne sind. Der Revolver, auf den Vater gezielt, um Knechtschaft und Erniedrigung zu brechen, geht zwar nicht los, aber der Vater stirbt doch gemordet. So geschieht Widernatürliches, wie jeder Mord, gesteigert noch durch die Blutgemeinschaft, — diese Unerbittlichkeit, das Symbolische überspitzend, ist des Stückes Schwäche, ohne seine Wirkung zu lähmen. Nicht einmal die Realität, daß Eltern und Kinder, anders als zu Zeiten, da Turgeniew seinen Nihilisten und Väterverächter Bezobrazow schilderte, zusehends kameradschaftlicher einander vertrauen, lähmt sie. Die neue Generation scheint freilich den Wandel zwischen Vätern und Söhnen nicht glauben zu wollen. Auch Werfel hat's gesungen:

> Und in seinem schwarzen Mantelschwunge
> Trägt der Alte, wie der Junge
> Eisen hassenswert.
> Die sie reden, Worte, sind von kalter
> Feindschaft der geschiednen Menschenalter,
> Fahl und aufgezehrt.

Und gar Becher:

> Bei dem Löffel in die Teller klirren —:
> Hund am Tisch du! Klaffender Tyrann!
> Wo dein Sohn, Indianer, dir auflauert
> Zwischen Zähnen Beil er fiebernd kauert
> Vor dem Schlafgemach — bis schwirrend
> Saust das Beil! Das Beil —: es fällt dich an!

Vater ist ihnen so sehr Begriffliches, Gleichnis für Vergangenheit, Wirklichkeit und Fessel, daß sie, die den Menschen heilig sprechen, in verwirrende Verkehrung fallen und zu hassen anfangen. Blut entweicht, Spirituelles bleibt. Über alles hinweg triumphiert Hasenclevers Revolutionär in tragischem Sieg. „Ich weiß, daß Taten nur durch Opfer werden: mein Herz war übervoll — jetzt ist es leer." monologisiert er.

In Monologen schwelgt er und enthüllt, wie Lyrik und Drama, das man das expressionistische nennt, gleicher Quelle entsteigen. Beide Ausdruck bekennenden Subjektivismus. „Nicht die Wahrscheinlichkeit besonderer Charaktere mit der allgemeinen Rechnung ihres Typs", definierte Hasenclever selbst sein Stück, „es ist die Welt des Zwanzigjährigen, aus der Seele des Einzigen gesehen. Der Versuch, das Gegenspiel der Figuren in demselben Darsteller zu verkörpern, würde die Einheit des Ganzen erläutern." Er

gibt damit sowohl Anleitung der Regie als auch Aufschluß über eine ganze Richtung. Man erlebt gleichsam wieder Traumdichtung. Verdrängtes bricht aus Unterbewußtsein hervor in Visionen, die seltsam zwischen überraschtem Sein und spukhaftem Schein schweben. Gewissen, Wünsche, Angst projizieren jagende Szenenfolgen. Ich spaltet sich zu vielfacher Gestalt, aber der Raum, in dem alles Geschehen sich abspielt, bleibt eine und dieselbe Seele. Hier die Seele des Zwanzigjährigen, dessen Welt bisher ein Zimmer mit Tisch, Bett und Bücherschrank war und das Leben eine Phantasmagorie wie in den Versen des „Jünglings". Lyrik voll schmelzenden Verlangens. „Schon brennen mir drüben die Lampions! Sehn Sie die Lichter am Horizont? Hören Sie Musik, Walzer und Klarinette? Der Duft von jubelnden Häusern umschwebt mich. Alle Züge werden mich heute fahren in die ungeheuer singende Nacht." Berauschung noch.

Der Krieg zeugte „Tod und Auferstehung", und wie zum „Jüngling" der „Sohn", enger noch fügt sich dem zweiten Gedichtbuch die Neudichtung der „Antigone" an. Schmettern der Jugendfanfaren in Verbrüderungsliedern, trompetende Sturm- und Drang-Töne in gereimten Aufrufen, fast scheint es, sie müßten Hasenclevers eigenster Notensatz bleiben. „Die Posaune der Freundschaft: unser Herz" hallt nach in vielerlei Bravouren. Chronik blutiger Jahre strömt in Hymnen und Oden. Breitere Rhythmen fluten, größere Fülle der Gesichte verfängt sich im Schwung der Melodien. Eine Apotheose des „politischen Dichters" wird angezündet:

> Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
> Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
> Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
> Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.
> Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
> Die Flamme seines Wortes wird Musik.
> Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
> Das Recht des Menschentums. Die Republik.

Zuviel Aktualität ist miteinbezogen. Sie erhitzt momentane Wirkung. Niemals überlebte aber politische Lyrik den Zeitraum, dem sie entsprang. Nicht einmal Herweghs großartiger Impetus erhielt sich fort. Das politische Gedicht pflegt stets nur halbgefülltes Gefäß zu sein. Der Augenblick bringt's zum Überkochen, nicht der Dichter. Ist der Augenblick verstrichen, sinkt der Inhalt zurück. Heute lebt uns allen lodernd die Erinnerung an Jaurès, Gräfin Markiewicz, Casement, Turati, Frau Caillaux, an Hinrichtungen und Opfer. Grauen tödlicher Zeit umringt uns. So fühlen wir diese aktuellen Gedichte mit brennendstem Gefühle nach. Aber später einst? Hasenclever fragt nicht danach. Der Aktivist verschmäht die momentane Wirkung nicht, da er die Welt ändern will. Seine Gedichte sind ein Wirbel von Flugblättern, Kundgebungen, Aufrufen. Dazwischen aber erklingen unvergänglicher ergreifende Stimmen des Herzens, der direkten Politik bar, nichts als ursprünglich Menschliches aussagend wie jenes „Grenzfeuer" mit dem winselnden Hund oder die „Todesanzeige" mit dem Mutterwort: „Mein irrgeleitetes, desto inniger geliebtes Kind." Oder auch politische Gedichte, die jedoch aus dem Aktuellen ins Visionäre stoßen wie „Der Spion", ein galizisches Golgatha.

So erwächst auch „Antigone", dem antiken Vorbild nur äußeren Verlauf entlehnend, aus der Abwehr beklemmenden Grauens. Aus der Sehnsucht nach gebesserter Welt! Die Tochter des Oedipus erduldet Tod, um Gewissen zu wecken. Aktivistin, die zur Menge redet, Liebe und Güte fordert, Aufruhr schleudert ins Volk gegen Gewalt. Wie der Vater schwingt Kreon die Peitsche. Wie der Sohn wird das Volk gestriemt und in Knechtschaft gekettet. Antigone aber, durch Geburt Fürstentochter, durch Einsicht und Herzensruf nichts als Schwester — nicht bloß des Polyneikes, aller Menschen wahre Schwester — ist des Volkes sich befreiender Schrei. Goethes Wort von der „schwesterlichsten der Seelen" erblüht zu neuem Sinn. Der Chor, einst philosophischer Betrachter, ist nun Volk, aufgelöst in vielköpfige Masse mit vielfachem Willen. Nicht umsonst bringt Antigone ihr Opfer, leiser Gesang der Armen hebt an:

> Friede allen Nöten,
> Friede allem Leid.
> Schon auf Morgenröten
> Grüßt die neue Zeit.

Beziehungsvoll ragt solche Dichtung in die Tage, die noch Gegenwart sind, süchtig nach Zukunft, Demonstration des Geistes. Jünglinghafter Glaube schwärmt hinreißend, Haß und Liebe verteilend, als ließe durch Zuspruch, Drohung, Aufforderung Umstürzendes sich vollenden, Schicksal sich lenken. Gesicht wird zu Formel gepreßt und lebt doch nur stärkeres Leben, wo Formel sich wieder zu Gesicht weitet. Aus Versen, die flammen vor mitleidheißem Erlebnis, knapp hinzuckend, tauchen magische Zauber. Man ahnt Kräfte, nur Dichtern gegeben, die zu den Quellen, den Ursprüngen, zum Unfaßbaren zu stoßen berufen sind. Zeitgemäßes begnügt sich mit dem empfangenen Tribut der Erstlinge, — ins Unbedingte öffnen sich schon, von bedeutsamerer Musik gesäumt, jäh erahnte, stets kühnere Wege.

Der Schauspieler

An Ernst Deutsch

Brich, Raubtier, aus des Zweifels Ketten!
Kulisse fällt. Das Morgenrot von Städten
Tropft aus der Wunde Deiner Leidenschaft.

Du liebst in Wolken. Stirbst in Betten.
Musik umschürt den Aufruhr Deiner Kraft.
Du wirst das Hymnische des Geistes retten,

Der Deinen Körper durch das Wort erschafft.
Ich grüße Dich aus trommelndem Orkan.
Du Bruder meines Rausches, meiner Träume.

Wie Du Dich schwingst durch die gedachten Räume
Umkreisend dunkler Völker riesige Bahn:
Fühl ich mich eins mit Dir geboren.

Du lebst! So sind die Taten nicht verloren.
Es atmet um die Wiege unsrer Horen
Der gleiche Schoß von Frauen und von Müttern.

Entbrenne, Träne, von des Grabes Toren
Atlantischer Ferne zügellosem Lauf.
O Süßigkeit, die Menschen zu erschüttern!

Der Vorhang stürzt. Wir brechen auf.

Walter Hasenclever.

Die letzte Phase

Zur Neufassung des „Bürger als Edelmann" von Oscar Bie

Veränderungen eines Stückes durch Bearbeitung, Verschiebung der Teile, Striche, Aufmachungen und Trennungen und wiederum Neubearbeitungen, alles das ist schon dagewesen, aber niemals in so merkwürdiger Form, als bei der Auseinandersetzung von Drama und Oper, die in dem Stück „Bürger als Edelmann" mit der Straußischen Oper „Ariadne auf Naxos" stattfand.

Es wäre interessant, einmal geschichtlich die Folge von veränderten Dramen durchzunehmen. Man hätte zu trennen 1. Veränderungen während der Arbeit: 2. nach der ersten Aufführung. In psychologischer Beziehung würde mancherlei Aufschließendes sich ergeben. Und der Unterschied von Drama und Oper wäre sehr lehrreich.

Die Opernveränderungen waren heftig, denn die äußeren Rücksichten wirkten stärker. Man hat ernste Opern zu Possen gemacht, durch Einlagen völlig entstellt, man hat bisweilen so viel Nummern durch neue ersetzt, daß nur eine Arie vom Original übrig blieb. Vor allem haben auch die größten Komponisten während der Proben erst ganze Teile fertig gestellt, andere fortgelassen. Einmal gab die Aufführung

die endgültige Gestalt, ein andermal war sie das Signal zu Abweichungen. Die Oper hatte eine weichere Form als das Schauspiel; bis zum Ende der Nummernoper war sie fast vogelfreies Material, die jedesmalige Aufführung lieh ihr vorübergehende Wirklichkeit. Alle diese Änderungen waren aber äußerer Natur.

Das Besondere an der Geschichte des „Bürgers“ ist die Zersetzung aus inneren Gründen. Molière wird in eine moderne Form gegossen, Strauß macht dazu melodramatische und episodische Musik und als Einlage die ganze Ariadneoper. (Wilhelm Bode erzählt im „Weimarischen Musenhof“, daß 1772 die Seylersche Truppe in Weimar dasselbe Stück von Molière mit einer Ariadneoper Schweizers als Einlage brachte. Zufall!) Bei den Proben in Stuttgart zeigt sich schon ein Mißverhälknis. Man reguliert zunächst durch Striche, auch in der Oper, die ja im Stück selbst sich schon aus Strichen rechtfertigt. Das Schicksal des Stückes wird auf das Stück selbst angewendet. Mit der Zeit ergibt sich, daß dem modernen Zuhörer als einem ewigen Jourdain dieser hybride Abend unverdaulich wird; was sehr schade ist, da die erste Form, künstlerisch genommen, durchaus konsequent war. Die Schwierigkeit, Schauspiel und Oper am Theater zu vereinen, kommt hinzu. Striche im Schauspiel, Striche in der Oper genügen nicht mehr. Die Oper, für die Leute doch schließlich der Grund ihres Theaterbesuchs und die Beschattung des ungeduldig hingenommenen Stücks, macht sich selbständig. Sie war über das Drama unverhältnismäßig herausgewachsen, sie hatte ihrer Natur nach nicht im episodischen Zustand bleiben können (denn sie expandiert unter Strauß): nun so scheidet sie sich. Um verständlich zu werden und den Abend zu füllen, setzt sie sich ein komponiertes Vorspiel vor, dessen Motive dem früheren Drama entnommen sind. Das geschiedene Drama rächt sich, macht sich auch selbständig: es erweitert sich ins moderne Stück als letzte, jetzige Form des „Bürger als Edelmann“, rettet dadurch alle alte hübsche Begleitmusik, und vergrößert sie sogar durch neue Kompositionen von Strauß im selben Stil. So steht es heut. Was geschehen ist, scheint die Probe auf die so oft erörterte Ehe von Drama und Oper. Nebeneinander ging es nicht. Auseinander wird es wohl besser gehen. Jetzt dient in jedem Falle die eine Kunst der andern, im „Bürger“ die Musik dem Drama als Dekoration, in „Ariadne“ das Drama der Musik als Text. So kommen sie miteinander aus.

Dieser Fall ist darum nicht nur ein Beitrag zu der üblichen Veränderungstechnik früherer Art, sondern ein elementarer Prozeß, wichtig für die Stellung der Künste zueinander und für die Grenzen des Publikums.

Bemerkungen zur Aufführung des „Bürger als Edelmann“

Von Arthur Kahane

Der „Bürger als Edelmann“, Charakterlustspiel, mit der Wendung zur Posse, zum mindesten ohne Scheu vor dieser Wendung, stammt aus einer guten und fröhlichen Zeit Molières. Zwischen dem „Pourçaugnac“ und der „Gräfin D'Escarbagnas“, aber das kräftigste und lustigste aus dieser heiteren und fruchtbaren Periode. Geschrieben 1670, es heißt auf Wunsch des Königs, in einer zugreifenden und ergiebigen Eile, aufgeführt Oktober 1670, im Schloß Chambord, aus Anlaß von Hoffestlichkeiten. Raum für Musik, Ballet und höfischen Prunk werden gewünscht. Die Anregung zur türkischen Zeremonie (behauptet die Tradition) geht direkt vom Könige aus, wirksame, Allen bekannte Vorgänge (die Mystifikation des frommen Abbé St. Martin) liefern den dankbaren Stoff, Lully macht die Musik, berät die Inszenierung, singt selbst den Mufti. Der König ist huldreich, Molière voll dankbarer Gefühle. Trotzdem auch hier keine Liebedienerei, keine einseitige Verspottung des bürgerlichen, keine Schonung des adeligen Elements, das auch sein Teil abbekommt, Hiebe nach rechts wie nach links, aber sehr fröhliche, unverbitterte diesmal, die nicht wehtun.

Diese kecke Aggressivität, diese Freude an Musik und Tanz, diese drollige Turquerie sind die Elemente des Werkes, die es auch für eine andere Zeit und ein anderes Klima lebensfähig erhalten. Nur was allzu aktuell, allzusehr in der Entstehungsepoche verhaftet erscheint, an Typen etwa, die, damals als Modell notorisch, heute kaum mehr verständlich und daher eher peinlich wirken könnten, mußte beseitigt, der leicht improvisatorische Charakter des Ganzen durch straffere Struktur ersetzt werden: bei diesem Werke war nicht die persönliche Zutat eines individuell erfindenden Bearbeiters am Platze, sondern ein wenig Rücksicht auf Zeit- und Ortsgeschmack und allenfalls auf die Bedürfnisse einer zeitgenössischen Musik genügte, um dem Werke die Voraussetzungen lebendiger Wirkung auf ein deutsches Publikum unserer Zeit zu schaffen. Nicht Bearbeitung, sondern Übersetzung war nötig, Übersetzung aus gallischer Typisierung in deutsche Humanisierung, aus der Reliefwirkung der französischen Komödie ins Dreidimensionale, in das Raumbedürfnis der deutschen. Und das mit einigen Strichen, einigen Verbindungen, einigen Retouchen zu erzielen, war die Absicht der vom Deutschen Theater zur Aufführung angenommenen Fassung des Werkes.

Zunächst in der Figur der Tochter Lucile, aus deren Elementen sich Gegenspiel und Seitenstück zur Jourdain-Existenz — sie ebenso schwach in der Hand des Liebhabers wie er jeder Einblasung unterworfen — unschwer herausarbeiten ließ. (In der Originalfassung wird der Charakter der Lucile erst in der achten Szene des dritten Aktes exponiert.) Dann in der Figur des Philosophen, der aus einem episodischen Farbfleck zu einem Vehikel der Aktion wurde. Und schließlich in Jourdain selbst, der von allen Seiten in Beleuchtung gesetzt werden mußte, durch seine Vaterschaft, das Verhältnis zu seinem Sohne, durch die Sylphen, in deren Schlußgesang sich schließlich die Narrheit dieser ganzen Welt — gewissermaßen als Theodicee — auflöst.

Die Personen der Nebenhandlung — Dorante und Dorimène — längst nicht mehr vorhandene, uns kaum noch historisch nahe kommende Typen einer seltsamen aristokratischen Zwischenexistenz, wurden, sozusagen, entschiedener ins Sozial-Zweideutige gerückt, mit einer Anlehnung an die wohlvertrauten Parasitenfiguren der antiken Komödie, und gerade durch die betontere Stilisierung des Peinlichen, das in der unentschiedenen Nüance liegt, entkleidet.

Und um diese psychologischen Verknüpfungen mit den drastisch-komischen Wirkungen des Jourdaincharakters im Gleichgewicht zu halten, war es nötig, dem musikalisch-mimischen Element im Gesamtbilde der Aufführung genau denselben Platz einzuräumen, den es in der alten Comédie-Ballet Molière's einnahm; das Tänzerische, soweit als möglich, durch die ganze Handlung durchzuführen.

Im Dekorativen war eine ziemliche Zeittreue selbstverständlich: allerdings mit einer gewissen Freiheit, einem Stich ins Allgemeinere behandelt, wobei sich der ornamental so glückliche Einfall der Turquerie, der für Zeit und Werk so charakteristisch ist, für das Ganze der Aufführung ausnützen ließ.

Der Molièredarsteller Pallenberg

Von Hellmuth Falkenfeld

Die Molièreschen Helden sind in gleicher Weise soziale Übel, gesellschaftliche Gebrechen, wie für sich leidende Einheiten. Darum ergibt auch der Verlauf der Molièreschen Dramen nicht etwa, daß der Geizige von seinem Geiz, der Kranke von seinem eingebildeten Kranksein befreit wird, sondern daß die Welt den Geizigen, die Familie den eingebildeten Kranken irgendwie zurückweist und das Schädliche seines Charakters durch eigene Gesundheit wieder gut macht. So ist mit Molière für Pallenberg noch nicht die Darstellung des eigentlich tragischen Gehaltes gegeben, sondern nur das Verlassen jener alles zermalmenden

Aus einem Buch „Vom Sinn der Schauspielkunst", das vor allem das schauspielerische Phänomen Pallenberg behandelt und demnächst im berliner Verlage von Felix Lehmann erscheint.

Art, die Rolle und den Text beständig durch Improvisationen zu stören. Pallenbergs eingebildeter Kranker ist keineswegs die Darstellung einer leidenden Seele, die an einen kranken Körper sich gebunden glaubt, sondern im Gegenteil die Darstellung eines gesunden Körpers, der an eine gehemmte Seele gebunden ist. Argan ist krank, weil ihm die Tiefe und Größe, die Freiheit und die Zuversicht der Seele fehlt, im Körper bloß den Körper zu sehen. Alles, was an ihm und um ihn geschieht, wird für ihn zum tiefsten Gesetz, er hört keine innere Stimme, auf die er sich vertrauend zurückziehen kann, sondern dieser Raum, in dem dem Menschen nur Gebrechlichkeit gegeben ist, ist voll von Schrecknissen und Teufeln, gegen die kein Kraut gewachsen ist, gegen die vor allem aber die Seele keinen Widerstand aufbringen kann, denn die Seele ist ja selbst nur ihr Erzeugnis. In Pallenbergs Spiel wird ganz tief sichtbar, wie die Seele dieses Argan nichts ist, als unfreies Gehorchen auf räumliche Eindrücke. Wenn er seinem Gewohnheitstriebe folgend, plötzlich sich zurückziehen will und dann mitten auf dem Wege zurückkehrt mit einer Bewegung: „Es ist ja doch zwecklos", — dann erfahren wir, wie wenig diese Seele auf irgend etwas zu horchen weiß, was in ihr selbst in der Tiefe ruht. Wenn er, sich genau an den Molièreschen Text haltend, seine Stimme in die Glocke verwandelt und rasend vor Ungeduld, „kling, kling" schreit, so ist niemals überzeugender dies sich Verwandeln eines Menschen in die Sache selbst, dieses Nachahmen eines nur dienstbaren Hausgerätes, dargetan worden. Pallenbergs Argan ist unfrei und unglücklich, ob er in ungerechtem Vaterzorn die kleine Louison mit der Rute bedroht, oder ob er sich über die wahre Liebe seiner schlecht behandelten Tochter Angelique freut. So lange dieser Mensch im Raume lebt, wird er ein Geschöpf des Raumes bleiben, verfolgt von den Giften, den Einflüssen, den Bedrohungen, die die Stoffe dieser Welt in sich bergen und in den eigenen Körper hinüberverpflanzen.

Dem eingebildeten Kranken gegenüber mußte nun die Darstellung des Geizigen einen Schritt weiter zur Darstellung der Tiefe der Seele bedeuten. Harpagon leidet tiefer, als Argan, denn er leidet unverstandener und er leidet, ohne daß sein Leiden direkt verknüpft wäre mit der Art, wie er andere mit leiden läßt. Argan braucht stets die Versicherung der anderen, die an seine Krankheit glauben, er ist darauf angewiesen, daß andere seine Krankheit auch innerlich respektieren. Harpagon zieht aus seinem Geiz nur die praktischen Konsequenzen: er will seine Tochter gut und „ohne Mitgift" verheiraten, und er will, daß sein Sohn ein enthaltsames und für ihn gefahrloses Leben führe. Wenn er aber seiner Kasette beraubt ist, dann ist er mit seinem Schmerz ganz allein, dann wird sein Schmerz keineswegs dadurch gelindert oder gar gestillt, daß andere denselben Leidensinhalt haben. Und hier war charakteristischerweise der Punkt, wo Pallenberg bei Molière etwas von jener Tiefe auftut, in der nicht mehr die einzelne Eigenschaft erblickt wird, der Geiz, sondern die Unendlichkeit einer sich in Gefühlen nicht lassen könnenden Seele. Wenn Pallenberg den Schmerz des beraubten Harpagon darstellt, wächst er weit hinaus über die Darstellung eines bloß Geizigen. Fassungslos und maßlos, stürzt der Bestohlene einsam auf die Bühne, verwechselt seinen Körper mit dem des Diebes, schlägt sich selbst, verwechselt alle seine Glieder, weiß nicht mehr, wo sein Körper ist, und gibt uns so in seinem Schmerz den Begriff jener Kunst, die nicht mehr körperlich darstellt, sondern jenseits des Körperlichen, steht und den Irrsinn und Widerspruch des Körpers von der unendlichen Seele her darzustellen imstande ist. Der Zuschauer leidet mit Harpagon nicht, weil er den zufälligen Inhalt seines Leidens selbst mit gleichem Schmerzgefühl erlebt, sondern weil er hier das Leiden an sich die enge Schale eines in seiner Seele beschränkten Geizhalses durchbrechen sieht.

Argan war die Verkörperung des Menschen, dessen Seele ganz und gar aufgesogen wird von den Bedürfnissen und Nöten seines Körpers. Harpagon war ein schon mehr ins Innerliche übersetzter Argan. Denn Geiz ist eine Krankheit der Seele, die die Unzulänglichkeit der räumlichen Güter nicht zu erkennen vermag und das, was dem Menschen im Raume an Machtmitteln gegeben ist, bis zum Wahnsinn vergrößert sieht. Und so mußte denn Harpagon schon mit einer größeren Weite von geistigen Zügen bedacht werden. Argans Seele war nur unfrei, Harpagons Seele, unfrei durch den Glauben an das Dogma Geld, war phantasievoll bewegt, wurde durch den Gedanken an das teure Gold beinahe mit dichterischen Bildern gefüllt. Und so stattet Pallenberg mit einer Folgerichtigkeit, die eben nur ein Diener der Idee, niemals ein Künstler der gegebenen Rolle besitzt, den Harpagon mit einer weit größeren Beweglichkeit der Einbildungskraft aus. Wenn er das Wort „ohne Mitgift" ausspricht, dann schlürft er es ahnungsvoll auf

tausendfache Weise durch seinen Mund. Er sagt es, wie ein Kaufmann, wie ein Liebhaber, wie ein Politiker, wie ein Rechner und wie ein Dichter. Sein Ziel zwar, der Besitz des Goldes, ist einfach, vielfältig aber ist der Genuß jenes Goldes auch da schon, wo er nur vorahnend im Geiste geschmeckt wird. Die Menschen sind auf dem Wege zu jenem Ziel nur Gegenstände, die sich hindernd oder fördernd in den Weg schieben. Pallenberg spielt nicht den Harpagon als Vater, sondern er spielt ihn als einen der außerhalb seiner eigenen Natur steht, wenn er einmal als Vater spricht. Darum wirkt mit so unübertrefflicher Komik sein Wort, mit dem er sich sogar an das Publikum wendet: „Hat man je eine Tochter so mit ihrem Vater sprechen hören?" Daß er, dessen Wesen doch in etwas ganz anderem besteht, als im Vater sein, Mensch sein, Mitmensch sein, plötzlich dazu greifen muß, den Vater zu spielen, darin liegt in Pallenbergs Spiel der erschütternde Grund zur Tragikomik dieses Satzes.

Zur Manfred-Vorlesung

Von Ferdinand Gregori

Die Dichtung ist jetzt — ziemlich genau — hundert Jahre alt, hat aber trotz ungezählten Anläufen eine den Dramaturgen irgendwie befriedigende Wiedergabe noch nicht gefunden. Und Deutschland müht sich redlich damit ab wie auch mit der textlichen Einbürgerung. Kein Geringerer als Goethe hat den Schluß-Monolog der zweiten Szene und den Bannfluch aus der ersten, Heinrich Heine die ganze erste Szene übertragen; keine wohlfeile Bibliothek, die nicht einen eigenen Dolmetsch gewonnen hätte; viel verwendet wird die etwas schlaffe Umformung Adolf Böttgers, während Gildemeisters kräftigere Sprache seltsamerweise beiseite gelassen worden ist. Der Musik Robert Schumanns zuliebe hat man sich gar an Suckows recht und schlechte Worte halten müssen, wenigstens soweit Gesang und Melodram in Frage stehen. Wir konnten hier aus äußeren Gründen nicht durchgreifen, doch ist vor allem dem Schicksalsquartett frisches Blut zugeführt worden. Die Darstellungsform, die wir versuchen, ist nur eine Annäherung; vielleicht eine entscheidende. Denn es wird nicht viel mehr als ein Schritt zu tun bleiben, um die Umwelt, die der Dichter zu fordern scheint und auf die wir ganz verzichten, in romantischen Linien und Farbflecken anzudeuten.

Wir rücken, auch räumlich, das Drama mehr in den Vordergrund, als es selbst Bühnenaufführungen zuwege gebracht haben: das Orchester verliert sich hinter den Darstellern, der Sprecher ist auch während der Melodramen vom Dirigenten ganz losgelöst. Im Vergleich zu Konzertaufführungen sind bei uns die Sprecher ins Publikum hinein auf einer eigenen, tiefer gelegenen Ebene in Halboval-Anordnung postiert; das hellste Licht des Raumes trifft sie; ihr Erheben von den Sitzen ist stimmungsgemäß, nicht nach den nackten Stichworten geregelt. Der Chor steht in halber Helligkeit ganz hinten, der Mönchschor singt außerhalb des sichtbaren Podiums.

So glauben wir Byron zu Ehren der Schumannschen Musik den richtigen Platz anzuweisen; sie berührt ja den dramatischen Nerv (außer in der Ouvertüre) nur von ferne. Die harten Auseinandersetzungen zwischen Manfred, dem Elementargeist und der Alpenfee, sein Selbstmordversuch, Schlag und Gegenschlag der Schicksalsschwestern, die Absage an den Himmel in der Abtszene, die Absage an die Hölle: an allem ist der Träumer Schumann vorübergegangen. Und die Wortgestaltung dieser Teile kann nur ganz gelingen, wenn die Unruhe des umständlichen musikalischen Apparats (Stuhlgewirre, Notenpulte, wartende Instrumentalisten) nicht fortwährend sichtbar, fühlbar, hörbar ist. Da bisher solche Saalaufführungen meist von Chor- oder Orchestervereinigungen ausgingen, war die falsche Rangordnung fast eine Notwendigkeit.

Jede Gestalt der Handlung hat nun ihren eigenen Charakter, während sich bei Konzertaufführungen zwei bis drei Sprecher in den gesamten Text teilten. Auf dem Theater aber verschütteten die technischen

Unbeholfenheiten der Geistererscheinungskünste und die nüchternen Wirklichkeiten läppischer Kostümierungen die wundervoll aufgebauten Lyrismen und ihren noch wundervolleren Rhythmus. Zudem sind selbst für einen bewegungssüchtigen Regisseur Gänge und Gesten in diesem Drama so muskel- und lautlos, daß man sie ganz und gar der Phantasie des Hörers überlassen möchte.

Die Handelnden wirken auch ohne Maske gegensätzlich genug. Nirgends sonst in seinen Dichtungen hat dieser subjektivste aller Dramatiker dem Objekt gleichgroße Zugeständnisse gemacht wie in den rührenden, auf sich selbst stehenden Gestalten des Gemsjägers und des Abtes. Gleichmut und Schlichtheit an dem einen, Unterwürfigkeit und Hoffnungsfreude an dem andern wirken — selig in sich selbst — stark und rein gegen die leidenschaftliche Hoffart und die unerschütterliche Gottlosigkeit Manfreds. Schweigsam-grollend und neugierig-lebenslustig stehen die Diener zu einander, und der jüngere von ihnen wiederum ängstlich zu seinem tollkühnen Herrn

Aus dem Elementargeist höre ich einförmige Töne des unerlösten Chaos, die sich nur im letzten Versuche, Manfred zu gewinnen, im „Schau her," zu einer scheinbar blutvollen Sinnlichkeit aufraffen. Die Alpenfee erscheint Weib durch und durch, das mit Nixenklängen den begehrten Mann für ihre Knechtschaft fangen will. Dichterisch auf dem höchsten Punkte jauchzen Nemesis und die drei Schicksalsschwestern ihre Unheilstaten in die Lüfte: eine sprachliche Schöpfung von wahrhaft Shakespearischer Gewalt und doch ohne Zusammenhang mit den Macbeth-Hexen; Rhythmen, Tempi, Steigerungen virtuos beherrschend und zuletzt orchestral verbunden. Ahriman ist mit einer Silbe und einer Zeile eindringlich als machtvolles Prinzip gestaltet; sein dienstbarer Bote wiederum kein Schalk, kein Mephistopheles (wie Manfred kein Faust ist und nichts davon sein will; mir scheint er geradezu g e g e n ihn, der unter die gründlich verachteten Menschen geht, geschaffen zu sein!), auch kein Flatterer, Flackerer wie Loge, sondern ein ernster, gefestigter Höllensendling, der ruhig seine. Ware einfordert und ebenso ruhig von dannen weicht, als er in Manfred einen Übergeordneten erkennt, den Herrscher eines dritten Reiches, über das er keine Gewalt hat: das Nichts jenseits von Himmel und Hölle! Astartens Schatten endlich, in unserer Wiedergabe dem Bruder Manfred ähnlich, findet den traurig-süßen Ton von selbst in ihrer Schwesternbrust.

Nie hätten Szenen, die einen überheblichen lordhaften Stolz feiern wollen, unser Volk erschüttert, stünde nicht der — nach Goethes Wort — inkommensurable Dichter Byron dahinter. Tragische Begeisterung war in ihm und man nahm sie dem Lyriker zu Gefallen für tragische Kraft. Den Faustschöpfer sogar, der doch s e i n e n Helden mit Bedacht gegen den Schluß hin resignieren und erblinden läßt, riß Manfreds Ungebrochenheit zeitweilig zur Bewunderung hin. Hebbel sah es anders; sah, daß Manfred durch Sünden zum Trotz, durch Trotz zur Beharrlichkeit, doch nicht zu der Versöhnung kam, wie sie jedes fertige Kunstwerk verlangt. Aber gerade durch das Zerhauen des Knotens, durch ihre Bankerotterklärung der Welt steht diese Dichtung ganz für sich, bedarf sie der Musik, gestattet und fordert sie vielleicht die sprechmäßige statt der darstellerischen Stilisierung; es handelt sich eben darum, dichterische Eigenschaften, die keinen theatralischen Einschlag haben, ins rechte Licht zu setzen.

Drei Totentänze

Aufführungsnotizen von C a r l H e i n e

Grundbedingung für das Gelingen einer Vorstellung ist immer die, daß es dem Regisseur glückt, den Maßstab zu finden, nach dem der Dichter sein Weltbild aufbaute, und dem Zuschauer diesen Maßstab in die Hände zu spielen. Das Publikum bringt in das Theater den aus der Erfahrung seiner Alltäglichkeit gewonnenen Maßstab mit und wehrt sich gegen dessen Vertauschung mit einem fremden, in der ererbten und anerzogenen Furcht, seines gewohnten Maßstabes beraubt, dem Betrug ausgeliefert zu sein. Da es sich des Unterschieds zwischen Betrug und künstlerischer Illusion nicht klar bewußt ist, muß es durch künstlerische List zu der Vertauschung des Maßstabs gezwungen werden.

Zwei Wege sieht der Inszenator vor sich, das Publikum seinem Willen gefügig zu machen: entweder kann er es langsam, planmäßig, mit steigender Entfaltung der Suggestionsmittel auf das neue Gebiet drängen, oder sein Ziel durch Überrumpelung erreichen.

Max Reinhardt neigt zum Handstreich. Er schleudert das Publikum in eine Überraschung, indem er das Außergewöhnliche als selbstverständlich erscheinen läßt, das Unmenschliche als alltäglich, das Alltägliche als übernatürlich. Reinhardt reißt aus dem Höhepunkt des Dramas den springenden Punkt heraus, macht ihn zum Grundgedanken seiner Inszenierung und kleidet schon den Beginn der Aufführung in das Gewand, in der dieser Höhepunkt einhergeht. Dadurch setzen Reinhardts Aufführungen mit einer Stoßkraft ein, die jede mitgebrachte Weltanschauung des Publikums sofort über den Haufen wirft und von vorn herein, der geplanten Form der Illusionierung offene Türen erzwingt.

Das bewies neuerdings die Aufführung von Hanneles Himmelfahrt. Der Vorhang geht auf, und aller Tradition ist sofort ins Gesicht geschlagen. Man schreitet nicht von Brutalität zu Sentimentalität, von Sentimentalität in seraphische Gefilde, sondern das Alltägliche wird sofort zum Übernatürlichen. Noch ehe die kummerbeladene Totentänzerin auf ihr armseliges Lager gebettet wird, färbt der Höhepunkt des Dramas, die Welt schweifender Fieberträume des Hannele Mattern, auch das verkommene, schmutzige, dörfliche Armenhaus mit spukhaftem Grauen, läßt die Alltäglichkeit des Augenblicks im flackernden Lichte Dantescher Phantasie erscheinen und führt den Zuschauer aus der Hölle über die Erde zum Himmel. So rückt das Natürliche vom ersten Augenblicke an in das Reich des Übernatürlichen und zwingt das Publikum sofort in den unentrinnbaren Zauberkreis des Übersinnlichen. Nun wird der grundlegende Gedanke der Dichtung klar, die Inszenierung hat ihn wesentlich gemacht, eine künstlerische Einheit ist der Aufführung verliehen: ein Totentanz huscht an uns vorbei. . . . Vorüber ach, worüber geh wilder Knochenmann, bin noch so jung, geh lieber und rühre mich nicht an . . . . . Das ist Auftakt, Höhe und Ende. —

Und nun die volle Umkehrung in der Seeschlacht: das Außergewöhnliche erhält den Schein des Gewöhnlichen. Das Innere eines Panzerturms, aber alles Sensationellen entkleidet. Und so harmlos, wie der Raum aussieht — irgend ein Raum, irgendwo — so harmlos gibt sich diese Handvoll einfacher Leute, die ihn bewohnen. Der Gedanke des Höhepunkts dieser Dichtung, der Gedanke der triumphierenden Sachlichkeit, wird Kennzeichen der Einleitung dieser furchtbaren Menschentragödie. Wenn dann die Signale aufflammen, die Schüsse von hüben und drüben krachen, das Geschütz auch die Menschen zu Maschinen ohne Aufregung, ohne Phrase, ohne Patriotismus, zu Maschinen einfacher Pflichterfüllung macht, diese Menschen, die eben noch im Grübeln über die wichtigsten Geheimnisse des Lebens bebten — dann hat der Zuschauer schon so in dieses unerhörte Milieu als in etwas einfach Gegebenes sich eingelebt, daß ihn Herz und Sinne offen sind für das Übermenschliche dieses grauenhaften Totentanzes.

In der Finsternis, in die Pflicht sie zwängte, schreiten diese Matrosen ihren Reigen, in der Finsternis der Seele tanzen ihn Tolstois Bauern und Bäuerinnen. Dort der Triumph der Wirklichkeit über die Spekulation, der Triumph des Zwanges über die Freiheit, der Triumph des Sollens über das Müssen, hier der Sieg des Müssens über das Sollen, der Sieg der Freiheit über tierische Gebundenheit, der Sieg des Geistes über die Materie. Aber nicht in diesem Sieg sieht Reinhardt den Höhepunkt der inneren Handlung, die durch die Aufführung wesentlich gemacht werden soll, sondern etwa in dem Hochzeitsfest, in dem der Gipfel des Unmenschlichen durch die scheußliche Sachlichkeit tierischen Stumpfsinns hindurchschimmert. In diesem Sinne leitet Reinhardt die Tragödie ein. Cynische Sachlichkeit umgeben vom dumpfsten Stumpfsinn durchbeben die Seele des Zuschauers und bereiten sie für die Schauer der Gräßlichkeiten, aus denen sie dann am Schlusse dieses Totentanzes Nikitas Bekenntnis befreit.

Also nicht willkürlich flicht Reinhardt die Schlingen, in denen sich das Publikum gleich zu Anfang seiner Aufführungen fangen muß, sondern er spinnt das Garn immer aus den wichtigsten Elementen der Dichtung, deren letzte Wahrheiten Reinhardts Geist durchdringt, deren innersten Sinn Reinhardts Bühnenkunst gleich zu Beginn der Aufführung in zwingendster Illusionierung anschaulich und wesentlich macht. —

Reinhardt und die Schauspieler

Es liegt ein tiefer Sinn im kindschen Spiel. — Die Rätselecke illustrierter Zeitungen schlägt uns Bilderrätsel auf mit der Unterschrift: „Wo ist der Jäger?" oder „Wo ist der Hase?" — Ein solches Bildchen möchte ich von den Schauspielern des Deutschen Theaters zeichnen und darunter schreiben: „Wo ist Reinhardt?" — Er ist da! Gebildet aus der Luft zwischen den Gestalten, versteckt in einem Baumstamm, einer Wolke, in den Konturen eines Moissi, eines Wegener, einer Höflich. Er guckt heraus aus dem wallenden Ärmel Schildkrauts und empfängt sein Profil durch die hilflose Kopfneigung einer Pallenbergschen Gestalt. Mitten unter ihnen ist er. Sie sind sichtbar — er wird erkennbar erst durch ihr Sein. Sie materialisieren ihn. So lebt er ein geheimnisvolles Dasein. Er schafft Zwischenräume, damit die Dinge sich nicht stoßen im Raum, er spannt sich aus zwischen diesen Wesenheiten. Wer lange um ihn ist, hat schon eine gewisse Übung, ihn zu finden, manchmal freilich muß man das Bildchen um und um drehen und von weitem aus einem Augenwinkel darauf blinzeln, um ihn zu entdecken. — Reinhardt stellt sich und seine Arbeit selbst mit Bewußtsein in den Hintergrund durch seinen schönen Ausspruch: „Das Letzte, Beste, was von der Bühne herab wirkt, ist nie das, was ich auf Proben mit den Schauspielern erarbeitete, sondern des Schauspielers Persönlichkeit, das Geheimnis seines Wesens."

Dies Wort offenbart Reinhardts eigenes Geheimnis: seinen sinnlichen Reichtum, der weit hinausgreift über die Grenzen des Nur-Augenscheinlichen, zu Dimensionen hinüber, wo alle Unendlichkeit — auch in der Kunst — sich ahnungsvoll erhebt. Hier ist er der große Bezauberer und rührt an Schätze, die er uns in die Hände spielt. Ganz Sinnesgegenwart selbst, löst er die Sinne des Schauspielers. Licht, Form, Farbe, Klang reicht er uns bewegt zu und berauscht sich am Widerklang. Es ist seine Lust, sich proteusartig in uns zu schaffen. Er nährt sich aus unsrem Blut. Tief ist die Verbindung zwischen dem Schauspieler und ihm. Aber nur die Künstler besitzen ihn. An schwachen Talenten zerfließt er ins Wesenlose. Er weiß es. Er treibt ihn zum Künstler. Keiner, der von ihm ging ohne tiefes Erlebnis an ihm, hat ihn je gesehen. Er liebt uns. Wir ihn. Laut und heimlich sind wir glücklich um ihn, zweifeln an uns, wo er gegen uns schwankt, eifern gegen ihn, wo er uns übergeht, warten schließlich in Ruhe auf ihn — weil er uns holt. Widerwillig ist ihm oft seine Treue gegen uns aus dem Zwang heraus, den wir ihm schaffen und unser beider Haß ist dann gezeichnet aus den Geheimbuchstaben aller sinnlichen Liebe. So stehen wir zusammen mit ihm auf unseren Proben, beladen beiderseits mit dem ureigensten Element unserer Kunst: dem Affekt.

Gertrud Eysoldt

Wedekind als Schauspieler

Von Heinz Herald

Was landläufiger Meinung als gegensätzlich gilt, war in ihm: Komödiantentum und Prophetentum. Wer das in sich vereinigt, muß entweder scheinheilig sein oder naiv, ein Kind oder ein Macher. Wedekind war naiv. Auch seine Schauspielerei ist so aufzufassen. Er spielte ohne jedes handwerkliche Können, aus der Freude am Spiel, am Herumziehen, am Begafft- und Besprochenwerden — freilich auch weil er wirken wollte, weil er Wedekind, den Sozialreformer, den ethischen Forderer, den Dichter (wenn auch den vielleicht am wenigsten), für wertvoll genug hielt, überall gehört zu werden. Das Prophetische und das Komödiantische vertrugen sich wundervoll in ihm.

Dabei hat dieser Mann von der Bühne herab auf jeden, der ihn sah, den Eindruck eines Hilflosen gemacht, der er, in einem mehr äußeren Sinne, auf den Bühnenbrettern auch stets gewesen ist. Er hatte

nach außen hin nichts von einem Schauspieler: versprach sich, stotterte in der Erregung, machte linkische Bewegungen, alles was wie selbstverständlich kommen sollte, geriet ihm absichtsvoll, alles was bedeutsam zu erscheinen hatte, war schauspielerisch überbetont und schwächte so seine Wirkung ab — sodaß der Zuschauer mit einem Gefühl der Beklemmung unten saß, in jedem Augenblick irgendwelche Entgleisungen befürchtete, Angst empfand um den Menschen Wedekind, der in einer närrischen Verkleidung dort oben zu stehen schien. Ja, man schämte sich sogar im Grunde, ohne es sich vielleicht eingestehen zu wollen oder erklären zu können, für ihn. Wohl weil man sich dem Dichter Wedekind gegenüber, der den Interpreten weit überragte und fast immer verdunkelte, mitverantwortlich für den Schauspieler Wedekind fühlte.

Manchmal aber spürte man doch, daß alle Kunst verbunden ist und daß es im letzten Grunde ganz gleichgültig ist, ob ein Künstler, durch die besondere Art sich ausdrücken zu können gezwungen, Worte spricht oder schreibt, in Klängen oder in Farben sich offenbart. Das wurde bei Wedekind als Schauspieler in wenigen Momenten klar. Die Verschmelzung von Darsteller und Rolle, die ihm gewöhnlich so gar nicht glückte, war dann plötzlich da. Irgend ein Zug, der Ausdruck seiner Augen, die Farbe eines Wortes — all das, was aus viel tieferen Gründen kam als seine Absicht war, die er mit Bewußtsein nie erreichte — erschütterte uns plötzlich. Dann sah man mit einmal für Sekunden in die Tiefe eines Menschen hinein, der unaussprechlich litt, der in einen Kerker gesperrt war, den Wände umschlossen, die ihn zu erdrücken drohten, der mit der Geste des Erstickenden um sich griff, auf die Bühne sprang und auch hier nicht Erleichterung fand, weil ihm — welche tragische Ironie! — doch, trotz aller Sehnsucht danach, die Gabe nicht gegeben war, sich als Schauspieler auszudrücken. Der aber in der Abwehr, im Kampf, in der Erschöpfung manchmal eine Sekunde lang sein Inneres den Blicken unwillkürlich preisgab. Der nicht erreichte, worum er rang und Menschlichstes zeigte in Augenblicken, in denen er es kaum wollte. Menschliches, das tiefer, versteckter bei ihm saß als Komödiantentum und Prophetentum. —

Ich erinnere mich an einen Abend, an dem er den kleinen verwachsenen, nach Schönheit hungernden Hetman in seinem merkwürdigsten, aber vielleicht auch tiefsten Stück, in „Hidalla", spielte. Nie hat er einen Menschen dargestellt, der ihm besser gelungen wäre, weil Hetmans Worte, sein Handeln, seine Ohnmacht fast in jedem Augenblick an Dinge rührt, an denen der Mensch Wedekind am meisten litt und die er deshalb, in unwillkürlicher Abwehr, am festesten zu verschließen wünschte. Gegen Ende kommt die Szene, wo ein Direktor, der in Wahrheit ein Zirkusdirektor ist, ihm einen Antrag macht, der dem armen Geprügelten endlich in letzter Minute die Wirkung zu eröffnen scheint, nach der er verlangt und so lange vergeblich gesucht hat. Auf eine Zwischenfrage Hetmans stellt sich heraus, daß der Direktor den überall Bekannten und überall Verlachten als Clown zu engagieren beabsichtigt. Bevor der Schauspieler Wedekind daraufhin abstürzt, um sich zu erhängen, stößt er einen Schrei aus. — Wer, der ihn hörte, kann ihn je vergessen?

Frank Wedekind im Repertoire der Reinhardt-Bühnen.

Die erste Wedekind-Aufführung unter der Direktion Max Reinhardts brachte den „Erdgeist". Die Premiere fand bereits im ersten Jahre der Reinhardtschen Direktionsführung, am 17. Dezember 1902, im Kleinen Theater statt, mit Gertrud Eysoldt als Lulu und Emanuel Reicher als Dr. Schön, unter der Regie von Richard Vallentin. Das Stück hielt sich seitdem dauernd im Repertoire der Reinhardt-Bühnen und wurde 36 mal im Kleinen Theater, 28 mal im Neuen Theater und 75 mal im Deutschen Theater und in den Kammerspielen gespielt, u. a. auch im Rahmen der Wedekind-Zyklen, die im Deutschen Theater stattfanden, mit Tilly Wedekind als Lulu und Frank Wedekind als Dr. Schön.

„Der Kammersänger" wurde am 30. September 1903 im Neuen Theater, mit Giampietro in der Titelrolle, zum ersten Male aufgeführt und 70 mal wiederholt und 1905, mit Paul Biensfeldt in der Titel-

rolle, ins Repertoire des Deutschen Theaters aufgenommen. Im Rahmen des Zyklus spielte Frank Wedekind selbst die Rolle des Kammersängers.

„So ist das Leben“ wurde am 27. November 1903 im Neuen Theater zum ersten Male gespielt unter der Regie von Richard Vallentin; es wurde sechsmal gegeben und dann 1912 innerhalb des Wedekind-Zyklus neuerdings viermal aufgeführt.

„Frühlingserwachen“ wurde zum ersten Male unter der Regie von Max Reinhardt am 20. November 1906 in den Kammerspielen zur Darstellung gebracht und erzielte 390 Aufführungen, wurde außerdem vielfach auf Gastspielen des Deutschen Theaters dargestellt.

Am 9. November 1907 fand in den Kammerspielen die Premiere des „Marquis von Keith“ statt. Das Stück wurde 11mal gespielt, in den beiden Wedekind-Zyklen mit Wedekind in der Titelrolle wieder aufgenommen.

Der erste Wedekind-Zyklus, der vom 1. bis 16. Juni 1912 stattfand, brachte außer den erwähnten Werken noch drei Aufführungen von „Hidalla“, zwei Aufführungen von „Musik“ und zwei Aufführungen von „Oaha“.

Am 5. September 1913 wurde das moderne Mysterium „Franziska“ zum ersten Male, mit Frank und Tilly Wedekind in den Hauptrollen, in den Kammerspielen aufgeführt und erlebte 25 Aufführungen.

Am 9. Oktober 1913 wurde „Musik“ mit Camilla Eibenschütz und Eduard von Winterstein neu einstudiert, viermal gespielt und ist außerdem wiederholt auf Gastspielen des Deutschen Theaters zur Aufführung gelangt.

Im Jahre 1914 fand eine zweite zyklische Aufführung der Wedekindschen Werke statt, die am 30. Mai begann und bis zum 14. Juni dauerte, und an der Frank und Tilly Wedekind teilnahmen. Sie hat mit der Erstaufführung der „Franziska“ in vollständig neuer Form eingesetzt und weiterhin Aufführungen von „Marquis von Keith“, „Erdgeist“, Hidalla“, „Oaha“, „Kammerjäger“ gebracht. Außerdem wurde bei diesem Anlaß „Der Stein der Weisen“ zum überhaupt ersten Male in Berlin gespielt. Die Regie dieser Aufführungen hatte Frank Wedekind.

Am 2. September 1916 fand die Premiere der Original-Charakterposse, „Der Schnellmaler“ in den Kammerspielen statt (3 Aufführungen).

Am 5. November 1916 wurde in den Kammerspielen zum ersten Male der Schwank „Liebestrank“ zur Darstellung gebracht (mit Frau Konstantin, Alfred Abel, Emil Jannings in den Hauptrollen) und viermal gespielt.

Es ist demnach Frank Wedekind unter der Direktion Max Reinhardt an 696 Abenden zu Worte gelangt (die Gastspiele nicht mitgerechnet).

Die Werke Wedekinds: „Die Büchse der Pandora“, „Schloß Wetterstein“ und „Bismarck“ sind dem Deutschen Theater von der Berliner Zensurbehörde zur Aufführung nicht freigegeben worden. Die Aufführung von „Frühlings Erwachen“ wurde für die Dauer des Krieges verboten. Das letzte Werk Wedekinds, „Herakles“, ist vom Deutschen Theater erworben worden und wird in der Spielzeit 1918/19 zur Uraufführung gelangen.

Julius Beltz, Hofbuchdrucker, Langensalza.





Walter Hasenclever

Nach einer Originallithcgraphie von Oskar Kokoschka